



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DANIELE SAMPAIO DA SILVA

AGENTES INVISÍVEIS E MODOS DE PRODUÇÃO NOS PRIMEIROS ANOS DO
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI

*INVISIBLE AGENTS AND PRODUCTION WAYS ON THE FIRST YEARS OF THE
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI*

CAMPINAS

2018

DANIELE SAMPAIO DA SILVA

AGENTES INVISÍVEIS E MODOS DE PRODUÇÃO NOS PRIMEIROS ANOS DO
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI

*INVISIBLE AGENTS AND PRODUCTION WAYS ON THE FIRST YEARS OF THE
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a
obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, na área de
concentração Teatro, Dança e Performance.

e

*Dissertation presented to the Institute of the University of Campinas in
partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in
Performing Arts, Major Area of Study in Theater, Dance and
Performance.*

ORIENTADORA: PROFA. DRA. TATIANA DA MOTTA LIMA RAMOS

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA DANIELE SAMPAIO DA SILVA, E
ORIENTADA PELA PROFA. DRA. TATIANA DA
MOTTA LIMA RAMOS.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0342-6694>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Sampaio, Daniele, 1982-
Sa47a Agentes invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do
Workcenter of Jerzy Grotowski / Daniele Sampaio da Silva. – Campinas, SP :
[s.n.], 2018.

Orientador: Tatiana da Motta Lima Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. 2. Artes cênicas. 3. Produção cultural. I.
Motta Lima, Tatiana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Invisible agents and production ways on the first years of the
Workcenter of Jerzy Grotowski

Palavras-chave em inglês:

Grotowski, Jerzy, 1933-1999

Performing arts

Cultural production

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Tatiana da Motta Lima Ramos [Orientador]

Cassiano Sidow Quilici

Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz

Data de defesa: 12-06-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

DANIELE SAMPAIO DA SILVA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. TATIANA DA MOTTA LIMA RAMOS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. TATIANA DA MOTTA LIMA RAMOS
2. PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI
3. PROF. DR. FERNANDO ANTONIO PINHEIRO VILLAR DE QUEIROZ

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 12.06.2018

Para Caetano, por tudo e tanto.

AGRADECIMENTOS

Este estudo se desenvolveu ao longo de alguns anos e contou com o apoio intelectual e afetivo de uma rede significativa de pessoas e instituições.

Começo agradecendo ao Duda, parceiro de vida e teatro, pelo amor em suas múltiplas manifestações e pelo presente que me inspirou a começar esta pesquisa.

À minha orientadora, Profa. Dra. Tatiana da Motta Lima Ramos, pelo precioso olhar, rigor, escuta e interlocução.

À Prof. Dra. Maria Thais Lima Santos, parceira, amiga e mestra, pela generosidade, criticidade e inestimável partilha presentes ao longo de todo o estudo, inclusive e especialmente durante a qualificação desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, presente na qualificação e defesa desta dissertação, e cujo olhar acurado e igualmente respeitoso contribuíram sensivelmente ao longo desta investigação.

Ao Prof. Fernando Villar, pela leitura minuciosa e preciosas devolutivas que elevam

À Carla Pollastrelli, pela confiança, generosidade e incomensurável colaboração durante todas as etapas da pesquisa.

Aos agentes entrevistados neste estudo, pela abertura e confiança, e cujas contribuições foram matéria basilar para minhas reflexões: Carla Pollastrelli, Eugenio Barba, Luca Dini, Mario Biagini, Renata Molinari, Roberto Bacci e Thomas Richards.

À minha mãe, Maria do Carmo Sampaio da Silva, e ao meu pai, Milton Macedo da Silva, por todo suporte e cuidado durante o desafiante percurso como mãe e mestranda.

A todo o time de pessoas – amigas, amigos, familiares – que ficou com meu filho para que pudesse dedicar-me às leituras, aos cursos, seminários e escrita: Ana Lais Azanha, Beatriz Coimbra, Beatriz Magosso, Cadu Ramos, Cleide Marcia de Jesus Santos, Emilene Gutierrez, Julia Munhoz, Julinda Santana, Lucas Marcondes, Marana Delboni, Taiane Raffa e, especialmente, ao Virgílio Guasco. Toda gratidão.

À Ana Cristina Muller, por tudo.

Ao Eduardo Colombo, primeiro amigo a ouvir minhas inquietações e a me estimular, sempre confiante, a mergulhar nesta investigação.

À Vanessa Petroncari, por atravessar comigo o oceano Atlântico para cuidar do meu filho e pelos suportes nas traduções. Mas, para além disso, pela cumplicidade, amizade e por tornar tudo tão leve e divertido.

À Mariella Siqueira pela parceria que se reinventou de tantas formas nos últimos quatro anos e pelos cuidados sempre tão providenciais.

À Gizeli Cristina Becalito Leite, por cuidar do nosso templo, sede de nossos sonhos, projetos, inquietações.

A Bruno Rods, Ivan Zeredo Pereira, Vanessa Petroncari e Taís Ferreira, pelo suporte nas traduções dos textos.

A Eduardo Landin e Guilherme Kirchheim, por todo apoio e mediações durante a pesquisa de campo em Pontedera, sobretudo nas traduções simultâneas durante as entrevistas com Mario Biagini e Thomas Richards.

À equipe do Teatro Era, em especial à Erica Artei, pela visita guiada.

À Cécile Richards, por se fazer presente de forma tão delicada.

À Suzi Frankl Sperber, querida amiga e comadre, das mulheres mais inteligentes e sensíveis que tenho a sorte de ter por perto, pelos instigantes e inspiradores diálogos ao longo da pesquisa.

Às pessoas que contribuíram de variadas formas para que essa pesquisa fosse possível, concedendo-me materiais, indicando leituras, mediando relações, ou abrindo-se à interlocução: Camilo Scandolara, Fernando Mencarelli, George Sperber, Grazielle Sena, Isa Etel Kopelman, Jair Ramos, Johana Albuquerque, Juliana Zancanaro, Lia Calabre, Liège Müller, Luciana Martuchelli, Luciana Mizutani, Marcio Aurelio, Maria Helena Cunha, Marilyn Nunes, Marta Porto, Renata Asato e Romulo Avelar.

Às parceiras e parceiros do “Café com Produtores”, especialmente Cassiane Tomilhero, Dani Scopin e Guga Costa.

A Antonio Salvador; Carol Ladeira, Guilherme Johnston e Joca pequenino; Carol Vidotti e Caetano Ribeiro; Juliana Guide e Allan Moura, por abrirem suas casas nos preciosos momentos de refúgio.

A Floris Carlo, Rosamaria Cernicchiaro e Patrizio Baccellini, por tornarem nossa estada em Pontedera tão agradável.

A Ana Souto, Dorberto Carvalho e aos funcionários e funcionárias do Centro Cultural São Paulo, Kil Abreu e Lucas Cavalcante, especialmente aos do Arquivo Multimeios e do Acervo Histórico do Centro Cultural São Paulo, Henrique Lima, Priscila de Paula e Wilma Martins de Oliveira.

Aos mestres, aprendizes e colaboradores da Escola Livre de Teatro, especialmente a dona Bete, Fernando Gimenes, Jennifer Souza, Patricia Gifford, Solange Dias e Tayna Ibanêz.

Aos professores, alunas e alunos e palestrantes das disciplinas de “Produção Teatral” e “Ateliê de Produção Cênica” do Departamento de Artes Cênicas e do Departamento de Dança da Unicamp, em especial a Débora Bettiol Balasso, Felipe

Vieira Souza, Fernanda Nunes, Hideki Yoshimoto, Holly Cavrell, Isa Etel Kopelman, Maria Claudia Alves Guimarães, Mario Alberto de Santana (*in memorian*), Pedro de Freitas, Wanderley Martins, e aos coordenadores dos cursos de Artes Cênicas e de Dança, Eduardo Okamoto e Marisa Lambert, respectivamente.

Às funcionárias e funcionários do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, especialmente a Neusa Lazarini Trindade, ao Rodolfo Marini Teixeira, e também à Grazielle Souza, da Diretoria Acadêmica da Unicamp, por equilibrarem competência e sensibilidade em suas atuações.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Profa. Dra. Silvia Geraldi, e à coordenadora Geral do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Profa. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus.

Ao Valmir Santos, pela parceria, cumplicidade e revisão do texto.

A todas as parceiras e aos parceiros que colaboraram para a criação e produção dos espetáculos e atividades formativas realizados ao longo de minha experiência como produtora e gestora cultural, sem os quais, nada seria possível.

Por fim, a Tiche Vianna, por um dia ter me feito o convite para adentrar no mundo da produção.

“(...) nós não devemos esquecer que o saber não é uma história de descrição do mundo. O saber é, antes de tudo, uma capacidade de fazer”

Jerzy Grotowski

RESUMO

Este estudo teve como proposição central examinar os modos de produção dos primeiros anos de consolidação do Workcenter of Jerzy Grotowski – desde 1996 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Buscou-se verificar quem foram os agentes que atuaram na produção e gestão do instituto, como se organizou um modo de fazer compatível com o projeto – uma vez que a pesquisa não envolveu a produção de espetáculos em seus dez primeiros anos – e se/como o artista polonês Jerzy Grotowski teria atuado diretamente na produção das investigações artísticas de sua trajetória. O estudo pretende abrir algumas questões acerca da invisibilidade de determinados agentes no campo da produção teatral e perguntar-se sobre o alcance da produção em trajetórias artísticas pautadas em pesquisas que não têm, necessariamente, resultados alinhados ao mercado da arte.

PALAVRAS-CHAVE: agentes invisíveis; artes cênicas; Jerzy Grotowski; modos de fazer; produção e gestão cultural; Workcenter of Jerzy Grotowski.

ABSTRACT

This study had as central proposition to investigate the production ways of the first years of consolidation of the *Workcenter of Jerzy Grotowski* - since 1996 *Workcenter of Jerzy Grotowski and Tomas Richards*. It has been sought to verify who were the agents in charge of the institute production and management, as well as how the execution process was organized while being compatible with the project – knowing that the research did not involve the production of spectacles in its first ten years - and finally if / how the Polish artist Jerzy Grotowski would have acted directly in the production of his artistic investigations and of his trajectory. The study intends to discuss some topics regarding the invisibility of certain agents in the field of theatrical production and to question reach of the production in artistic paths based on researches that do not necessarily have results aligned with the art market.

.

Key words: invisible agents; performing arts; Jerzy Grotowski; production ways; production and cultural management; Workcenter of Jerzy Grotowski

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – AGENTES INVISÍVEIS E OS ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DO WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI	35
Políticas culturais na Itália e no mundo: século XX	38
Os agentes invisíveis na produção e gestão do Workcenter	48
Carla Pollastrelli.....	50
Roberto Bacci	51
Luca Dini.....	51
Encontro com Grotowski	52
Fazer é pensar: a invenção do cotidiano no Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.....	57
1981 ou marco 1: encontro em Volterra.....	69
1982 ou marco 2: percalços, deslocamentos e amadurecimento do projeto.....	72
CAPÍTULO 2 – MODOS DE FAZER N(O) WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI	81
1985 ou marco 3: o Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski	83
Busca pelo espaço e definição dos materiais.....	86
Do financiamento	88
O início do trabalho em Pontedera: consolidando o Workcenter of Jerzy Grotowski	95
Modos de fazer e a interlocução com o mundo.....	98
A perspectiva artística	113
CAPÍTULO 3 – GROTOWSKI ESTRATEGISTA: A DESCONSTRUÇÃO DO ERMITÃO..	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
FILMOGRAFIA	156
BIBLIOGRAFIA	157
ANEXOS	165

INTRODUÇÃO

No início de 2011, ganhei um livro de um parceiro profissional com a seguinte orientação: “Leia, vai te inspirar”. O título da obra era *A Terra de Cinzas e Diamantes* (2006), do diretor italiano Eugenio Barba¹. Era – anos mais tarde eu me conscientizaria disso – o meu primeiro contato com uma pequena, embora significativa, parte da história de Jerzy Grotowski. Nascido em Rzeszow, em 1933, o encenador polonês é considerado por muitos estudiosos de teatro como um dos artistas mais importantes do século XX. Em suas experimentações como diretor à frente do Teatro Laboratório², entre 1959 e 1970, prevalecia a ideia de um teatro destituído de efeitos e construído a partir da relação viva entre atores e espectadores, provocando uma verdadeira revolução no teatro contemporâneo.

Para além disso, sua produção artística não se limitou aos palcos. Após esse primeiro período, denominado posteriormente de “Arte como Apresentação”³, Grotowski anuncia no início dos anos 1970 que não mais criaria espetáculos - a despeito de todo sucesso e reconhecimento internacional de que já gozava. Seguiram-se, então, novas fases de trabalho que o próprio encenador e alguns historiadores de seu percurso nomearam mais tarde como “Parateatro” (1970-1979), “Teatro das Fontes” (1979-1984), “Objective Drama” (1983-1986) e “Arte como Veículo” (1986 até hoje)⁴.

Ainda na introdução do livro de Eugenio Barba, uma frase de Walter Benjamin vibrou de maneira diferente para mim: “*É uma tarefa muito mais árdua*

¹ Eugenio Barba é diretor do Odin Teatret, fundado em Oslo, na Noruega, em 1964, e estabelecido em Holstebro, na Dinamarca, desde 1966. Entre 1961 e 1964, ainda quando era um jovem estudante, Barba foi assistente de direção de Jerzy Grotowski, acompanhando o desenvolvimento do método de trabalho do artista polonês em seu Teatro das 13 Fileiras, em Opole, na Polônia.

² Em 1959, Jerzy Grotowski aceitou o convite do renomado crítico teatral e literário Ludwik Flaszen para assumir a direção artística de um pequeno e abandonado teatro na cidade de Opole, na Polônia, chamado Teatro das 13 Fileiras. Em 1962, o Teatro das 13 Fileiras mudou oficialmente seu nome para Teatro Laboratório das 13 Fileiras. Em 1965, Grotowski e Flaszen aceitaram o convite para transferirem as atividades do Teatro Laboratório das 13 Fileiras para Wrocław, uma cidade universitária e industrial a sudoeste da Polônia. Em Wrocław, o empreendimento de Grotowski e Flaszen seria renomeado Teatro Laboratório.

³ Durante essa fase, Grotowski encenou as seguintes obras: *Orfeu*, segundo Cocteau (1959); *Caim*, segundo Gordon e Byron (1960); *Mistero Bufo*, segundo Maiakóvski (1960); *Sakuntala*, a partir do texto de Kalidasa (1960); *Os antepassados*, segundo Mickiewicz (1961); *Kordian*, segundo Slowacki (1962); *Akrópolis*, segundo Wyspianski (1962); *A trágica história do Dr. Fausto*, segundo Marlowe (1963); *Estudo sobre Hamlet*, dos textos de Shakesperare e Wyspianski (1964); *O Príncipe Constante*, segundo Caldérom e Slowaski (1965); *Apocalypis cum Figuris*, baseado em textos da Bíblia, em *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, em T. S. Eliot e no *Prólogo* de Simone Weil (1969).

⁴ Para mais informações sobre as fases de trabalho de Grotowski, consultar SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (orgs). *The Grotowski sourcebook*. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

honrar a memória das pessoas sem nome do que a das pessoas célebres. A construção histórica é consagrada à memória daqueles que não têm nome" (BENJAMIM *apud* BARBA, 2006, p. XVI). Poucas páginas à frente, quando Barba se refere às contribuições fundamentais do arquiteto cênico Jerzy Grotowski⁵ aos espetáculos do Teatro Laboratório, ressaltando o pouco reconhecimento que o mesmo tivera a despeito de seu talento e grande contribuição às investigações de Grotowski, fui novamente fisgada por outra passagem: "*Acontece muitas vezes: a tensão coletiva, a criatividade de um grupo, a simbiose criativa de algumas pessoas, vêm resumidas em um único nome*" (BARBA, 2006, p.20).

Fecho o livro e atendo-me ao caso de Grotowski. Quem teriam sido, além dos já citados por Barba⁶, os agentes "sem nome", os agentes invisíveis, mas fundamentais, que teriam ajudado a construir a trajetória desse importante nome do teatro? Como produtora, interessava-me especialmente pensar quem teriam sido os agentes envolvidos no trabalho da produção e gestão desse percurso artístico. Entender o porquê da invisibilidade de alguns agentes no campo da produção cultural – nesse caso especificamente dos produtores e gestores culturais atuantes na linguagem teatral – tornava-se, assim, um primeiro objeto de interesse.

Mas o relato de Barba me levaria, ainda que superficialmente naquele momento, a uma outra questão. No período em que acompanhou o trabalho de Grotowski em Opole, entre 1962 e 1964, Barba lembra que a despeito do que ele considerava ser uma notável experiência teatral por parte do jovem diretor polonês, o mesmo não gozava de nenhum reconhecimento entre seus pares ou mesmo na imprensa polonesa. Como uma das consequências, recorrentemente o artista tinha sua plateia vazia, o que por vezes tornava descontínuas as temporadas do Teatro das 13 Fileiras (BARBA, 2006, p.13). Isso, vale lembrar, mesmo o teatro em Opole sendo pequeno, com cerca de quarenta lugares. De modo que, mesmo quando se tratava de casa cheia, o número de espectadores ainda assim continuaria circunscrito. Nesse sentido, foi interessante observar que mesmo depois de

⁵ Jerzy Grotowski nasceu na Polônia em 1935 e graduou-se em Arquitetura na Kraków Polytechnic. Atuou junto a Jerzy Grotowski no Teatro das 13 Fileiras, radicalizando a concepção de espaço cênico substancial aos experimentos de Grotowski à época. Grotowski teria assinado a cenografia nos espetáculos *Sakuntala* (1960), *Os antepassados* (1961), *Kordian* (1962); *Akrópolis* (1962); *A trágica história do Dr. Fausto* (1963) e "O Príncipe Constante" (1965).

⁶ Barba também cita a colaboração de Józef Szajna, outro nome importante na fase de apresentações na área de figurinos. Exemplo disso, foi o trabalho de Szajna em *Akrópolis*, onde sacos de estoupa agudizariam a crueza da proposta da encenação de Grotowski (BARBA, 2006, p. 26).

conquistar o reconhecimento na Polônia e no exterior – o que aconteceu depois de 1965 (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p.43) –, Grotowski continuou contemplando plateias reduzidas. Ao que parece, isso pode ser parcialmente explicado por alguns fatores. Primeiro, devido ao encenador não ter aberto mão da radicalidade de sua pesquisa, mesmo diante da fama. Como se sabe, a fase dos espetáculos é reconhecida pela crueza e densidade de suas encenações, marcadas, entre outros aspectos, pelas fortes críticas ao regime comunista e à Igreja Católica – ambas instituições com forte poder na Polônia à época e que pautavam a vida dos cidadãos poloneses. De forma que a audiência interessada em assistir aos espetáculos da companhia de Grotowski precisava estar minimamente disposta a alguns confrontos – políticos, sociais, simbólicos –, cuja experiência estava muito longe do conforto e segurança que provavelmente encontrariam em um teatro convencional. Flaszen (2015, p. 238-239), por exemplo, descreve a reação do público na estreia de *Akrópolis*⁷, em outubro de 1962, quando, ao final da sessão, a plateia ficou em completo silêncio. Diante do choque, ninguém ousou – ou teve necessidade de – aplaudir. Ainda segundo o crítico literário, esse teria sido o primeiro de uma série de espetáculos de Grotowski encenados no silêncio e que terminavam com o silêncio do público. Em entrevista cedida a Eugenio Barba (2011, p. 31-32), Grotowski fala sobre sua relação com o público na fase dos espetáculos e afirma que não estavam a serviço do espectador que vai ao teatro para satisfazer a necessidade social de contato com a cultura, tampouco daquele que vai ao teatro para relaxar. Sua preocupação era com o espectador que tinha necessidades espirituais genuínas, que procurava uma verdade pessoal e que realmente desejava analisar-se por meio de um confronto com o espetáculo. Por essa mesma razão, Grotowski entendia que seu teatro era para uma elite, mas não no sentido de elite financeira. Tratava-se, de acordo com o encenador polonês, de uma plateia muito singular. Por fim, é importante lembrar que o Teatro das 13 Fileiras era um dentre os 120 teatros

⁷ Segundo Flaszen e como pude ver quando assisti à filmagem de *Akrópolis*, o espetáculo era construído com a finura das partituras dos atores, as partituras do corpo e voz. A ação acontecia num campo de concentração nazista, e os personagens eram fantasmas ressurgindo das fumaças dos crematórios. O drama tem a noite da Ressurreição na catedral do castelo real de Wawel, quando as esculturas e as imagens das tepeçarias adquirem vida para representar cenas bíblicas e cenas antigas diante dos espectadores. Com o propósito de expor um resumo de nossa civilização – hedionda e desmoralizada –, os campos de concentração foram os “cemitérios das tribos” contemporâneos, onde os povos e culturas teriam de se encontrar e serem definitivamente testados.(FLASZEN, 2015, p. 106, 107 e 239).

subvencionados pelo Estado⁸ polonês, o que significa que o número de espectadores não era fator condicionante – ao menos em teoria – para a continuidade do trabalho. De todo modo, se de um lado essa informação confere uma dimensão mais clara da ousadia que era sustentar tais encenações, também nos revela que mesmo tendo sua sobrevivência e a do seu teatro dependentes diretamente do regime, o artista não se furtou de atacar o Leviatã – e com alguma violência. Essa informação me parecia muito reveladora, pois indicava uma atitude nada conivente e ao mesmo tempo muito engenhosa por parte do artista: a de não condicionar a sua criação aos moldes considerados “aceitáveis” por parte de seu financiador.

Em todo caso, uma breve análise do percurso artístico de Grotowski nos mostraria que essa não foi uma situação exclusiva do seu tempo na Polônia. Conforme verificaríamos, o criador dependeu do financiamento de terceiros em todas as suas fases de trabalho. Inclusive quando esteve inserido numa economia de mercado, nos anos em que viveu e trabalhou nos EUA, entre 1983 e 1986, e também na Itália, nos seus últimos anos de vida, entre 1986 e 1999. Chamava-me a atenção o fato do artista ter, ao longo de seu percurso, transitado por diferentes etapas de trabalho, vivendo em países com realidades sociopolíticas tão contrastantes e ter conseguido que seu trabalho fosse assegurado por diferentes modos de subvenção, mantendo-se permanentemente em criação e subsidiado. No entanto, mais do que constatar que Grotowski contou com diferentes subsídios durante todo o seu percurso, o que mais me intrigava era perceber como ele transitou por situações tão adversas conseguindo manter-se fiel aos seus propósitos artísticos. Neste sentido, interessava-me verificar qual teria sido o papel que o artista desenvolveu diante dessas transformações no que dizia respeito à produção, desenhando-se, assim, um segundo ponto de interesse. Qual teria sido o nível de envolvimento ou influência do artista frente a essas negociações? De que maneira ele pessoalmente agiu frente a essas adversidades? Em que medida o artista atuou nos aspectos organizacionais do seu trabalho? Será que Grotowski teria atuado diretamente nas ações concernentes à produção de seus trabalhos? Como, mesmo

⁸ De acordo com Barba (2006, p. 7 e 23), os custos com o espaço e com a equipe – formada por técnicos, administradores, secretárias, roupeira, nove atores, um diretor artístico e um diretor literário –, eram totalmente assegurados pelo regime.

sem produzir espetáculos durante quase trinta anos, conseguiu manter-se como referência no mundo teatral?

A singularidade do percurso de Grotowski, ao mesmo tempo em que me intrigava, ajudava-me a clarear perguntas que eu nutria desde minha entrada na produção, quando fui convidada pelo ator paulista Eduardo Okamoto⁹ a produzir o seu primeiro - e até então único – espetáculo, em meados de 2006. Interessado pelo estudo das relações entre o potencial expressivo do corpo e as suas relações com a produção dramaturgica, essa experiência embrionária reunia em si características bastante desafiantes para a sobrevivência do trabalho pós-estreia – já que tão logo eu perceberia que estreiar um espetáculo não era a tarefa mais difícil para os agentes culturais, mas mantê-lo em circulação após sua estreia. Então com 23 anos, Okamoto estreou o solo *Agora e na Hora de Nossa Hora*¹⁰, no qual a violência contra crianças e adolescentes em situação de rua nas grandes cidades brasileiras - a exemplo da Chacina da Candelária¹¹ - situa-se como objeto central da obra. Para além da densidade do tema – o que, sabemos, pode restringir os circuitos do trabalho –, o espetáculo não foi concebido para palcos italianos. Requeria espaços alternativos com dimensões mínimas de 10 m x 10 m. Assim, o que eu tinha em mãos, na minha primeira experiência como produtora, era um único espetáculo, solo, de um jovem ator pouco conhecido, que não cabia em palcos italianos e cujo tema não era exatamente “para toda a família”.

⁹ Eduardo Okamoto é ator, bacharel em Artes Cênicas, mestre e doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, onde atualmente é docente. Estuda as relações entre corporeidade e produção dramaturgica: dramaturgia de ator. Esses estudos dialogam com as realidades social, histórica e cultural do Brasil. Assim, formula teoricamente suas práticas criativas como *dramaturgia de ator na intracultura*. Esses trabalhos são desenvolvidos em diálogo com diversos pesquisadores, entre eles: Newton de Souza, Suzi Frankl Sperber e Lume Teatro, Verônica Fabrini, Marcelo Lazzaratto, Maria Thais e Marcio Aurelio. Apresentou-se em diversos estados brasileiros e no exterior: Espanha, Suíça, Alemanha, Marrocos, Kosovo, Escócia e Polônia.

¹⁰ O espetáculo *Agora e na Hora de Nossa Hora* conta com os seguintes créditos e profissionais em sua ficha técnica: Dramaturgia e Atuação: Eduardo Okamoto; Direção: Verônica Fabrini; Assistência de Direção: Alice Possani; Pesquisa e Execução Musical de Paula Ferrão; Música: “Bachianas Brasileiras nº 5” Heitor Villa Lobos; Treinamento de Ator: Lume Teatro; Iluminação: Marcelo Lazzaratto; Fotografia: João Roberto Simione; Orientação: Suzi Frankl Sperber e Renato Ferracini; Produção: Daniele Sampaio.

¹¹ A Chacina da Candelária refere-se a um fato histórico ocorrido na madrugada de 23 de julho de 1993 no Brasil, quando oito crianças e adolescentes em situação de rua foram brutalmente assassinados por policiais militares enquanto dormiam em frente à Igreja da Candelária – situada no coração financeiro da cidade do Rio de Janeiro. Com ampla repercussão na imprensa, o fato recebeu repúdio da nação e da comunidade internacional. No espetáculo “Agora e na Hora de Nossa Hora”, a Chacina é apresentada não somente como matéria histórica: os fatos do passado. Para Okamoto, as forças que a geraram revelam um comportamento geral da sociedade brasileira com os meninos de rua. A história como modelo revelador de uma conduta social.

A despeito do histórico de apresentações realizadas superar nossas expectativas iniciais¹² – ao que, vale dizer, credito muitos fatores além da ação da produção – as dificuldades diárias em torno do trabalho me geravam questões sobre a função da produção na viabilização de projetos artísticos que não se encaixavam na lógica de mercado – ao menos, veria mais tarde, de um determinado mercado. Os diversos cursos que eu fizera na área se pautavam quase sempre em modelos que não respondiam aos problemas que eu enfrentava em meu dia a dia. O campo da produção cultural, especificamente o da produção teatral de pesquisa no Brasil, parecia-me estar dividido, grosso modo, em dois grandes grupos: artistas vinculados ao mercado – os quais acessavam recursos provenientes sobretudo das leis de incentivo fiscal – e artistas pertencentes ao chamado teatro de grupo¹³ – os quais, quando acessavam recursos, eram, em sua grande maioria, provenientes de concursos públicos vinculados a prêmios e editais municipais, estaduais ou federais. A despeito de estarmos mais próximos do segundo caso, o fato do trabalho ser realizado por um ator e não por um grupo parecia contar desfavoravelmente nas avaliações de editais, já que foram necessários alguns anos para, digamos assim, entrarmos na “engrenagem”. Essa condição de “entre”, portanto, nos era inicialmente bastante desconfortável. Foram necessários tempo e muitas tentativas e erros para começarmos a identificar as potencialidades de tal condição, o que nos impelia, naturalmente, a buscar outras formas de fazer. Assim, perguntava-nos, quais os circuitos possíveis para um projeto artístico pautado em pesquisa? Quem seriam os parceiros – profissionais do teatro, financiadores e públicos – desse tipo de trabalho? Quanto seria, em média, a sobrevida – aquilo que considero como período pós-estreia – de um espetáculo experimental? Qual o papel da produção na consolidação de uma trajetória artística de pesquisa? Como a produção pode agir de forma sensível e efetiva com a criação, de modo a não apenas executar tarefas, mas ajudar a “pensar” e “realizar” o projeto artístico em sua máxima potência?

O contato com a obra de Grotowski, enfim, se revelava como um campo fértil para algumas dessas reflexões. Mesmo ciente das inúmeras diferenças que

¹² *Agora e na Hora de Nossa Hora* estreou em julho de 2004 em Campinas-SP. Até março de 2018, o espetáculo realizou 130 sessões em diferentes cidades brasileiras e também no exterior: Suíça (2006), Espanha (2006 e 2013), Kosovo (2007), Marrocos (2008), Escócia (2011) e Polônia (2012).

¹³ Segundo André Carreira, a expressão “teatro de grupo” surgiu no Brasil a partir dos anos 1980 e esteve vinculada a modelos alternativos de produção teatral (ver CARREIRA, 2014). Para os pesquisadores Narciso Telles e Getúlio Góis de Araújo, a prática do teatro de grupo se pauta na coletivização dos procedimentos de criação e produção (TELLES; ARAÚJO; 2014).

afastavam-me do risco de um possível espelhamento, me parecia possível aprender algo com a trajetória do artista polonês. Em certo sentido, o próprio relato de Barba me levava a crer que Grotowski teria se engajado pessoalmente frente à produção de seus trabalhos, o que, em si, já desconstruía a imagem de um “artista puro” que não se envolve com as atividades da produção – ainda tão presente nos discursos de muitos agentes culturais. Em sua narrativa, Barba detalha como ele e Grotowski articularam, juntos, estratégias para ultrapassar as fronteiras – não só físicas – rumo ao exterior, driblando as adversidades impostas pelo regime autoritário na Polônia, a escassez de recursos, os problemas advindos da falta de reconhecimento, entre outros obstáculos.

Por exemplo, Grotowski se valeria da liberdade de Barba em transitar por territórios estrangeiros – algo impensado para um polonês na época¹⁴ – e do seu domínio de diferentes idiomas – naquele momento Grotowski falava apenas o russo além do polonês, enquanto Barba dominava pelo menos quatro línguas: italiano, francês, inglês e norueguês – para firmar seu nome no cenário internacional. Juntos desenvolveriam diferentes táticas de ação, executadas em sua grande parte por Barba, com o intuito de garantir um posto para Grotowski entre os artistas mais importantes de seu tempo. A cada viagem, o jovem italiano aproveitaria todas as chances para encontrar pessoas que julgava influentes, falando de Grotowski como alguém já renomado – o que gerava no ouvinte a desagradável sensação de parecer desatualizado. Mas não só: escrevia artigos em que firmava, sem pudores, o nome de Grotowski como “o” encenador polonês de maior destaque da sua geração, convencendo críticos, jornalistas e intelectuais de nacionalidades variadas a publicarem sobre o “extraordinário trabalho empreendido por um jovem diretor polonês chamado Jerzy Grotowski”, que, então com 28 anos, rompia radicalmente com formas tradicionais da encenação em uma cidadezinha de 68 mil habitantes no interior da Polônia.

Barba foi incansável, é preciso dizê-lo. Estava realmente decidido a tornar Grotowski conhecido. E se há um episódio emblemático que traduza, no meu entendimento, os esforços do italiano neste sentido, creio tratar-se de um fato ocorrido quando da realização do “X Congresso Internacional do Instituto

¹⁴ Segundo Barba, naquele tempo era impossível a um polonês ter passaporte e comprar moeda estrangeira. As únicas maneiras de sair do país eram com uma bolsa de estudo, como membro de uma delegação oficial ou com um convite formal de alguém que se comprometia a providenciar todas as despesas de viagem e de permanência (BARBA, 2006, p. 26).

Internacional do Teatro”, entre 8 e 15 de junho de 1963, em Varsóvia. De acordo com Barba, o ITI era uma organização itinerante bastante prestigiosa, de modo que os poloneses estavam muito orgulhosos da decisão de realizar o congresso na capital do país, já que entendiam essa decisão como um sinal de consideração pelo teatro que produziam (BARBA, 2006, p. 65). No entanto, dentre os artistas poloneses que integraram o programa, o nome do Teatro Laboratório das 13 Fileiras sequer foi cogitado. Aquilo foi um choque para Barba e Grotowski. Era preciso, pois, reagirem de algum modo. Afinal, o evento reuniria cerca de duzentos delegados advindos de várias partes do mundo. Era certo de que não poderiam ficar indiferentes àquilo. Assim, a primeira estratégia adotada foi empreender uma temporada de dez apresentação do espetáculo *Dr. Fausto*¹⁵ em Lodz - uma cidade a 100 km de Varsóvia – durante o mesmo período do congresso. Depois, Barba tentaria de alguma maneira se infiltrar no evento. Para isso, o italiano conta que aproximou-se de grupos distribuídos no saguão do Palácio da Cultura enquanto tentava reconhecer em que línguas falavam. Assim que reconheceu os idiomas que então dominava, o jovem adentrou nas conversas se apresentando como estudioso do teatro polonês. E, ostentando, como que casualmente, todo o seu conhecimento sobre a produção teatral daquele país, enfatizava os espetáculos que eram preciso absolutamente ver. Barba foi rapidamente incorporado pelo grupo de escandinavos e conseguiu entrar no evento diluído em meio àqueles delegados. Após uma sucessão de acontecimentos, Barba convence cerca de vinte¹⁶ pessoas a acompanhá-lo até Lodz para assistirem ao então imperdível Teatro Laboratório das 13 Fileiras. Para tanto – e aqui reside o clímax de sua atuação – Barba consegue um ônibus do Estado emprestado¹⁷ – com um motorista – para transportar os

¹⁵ *A trágica história do Dr. Fausto*, como ficou posteriormente conhecido, estreou em 23 de abril de 1963 no Teatro das 13 Fileiras, em Opole. O espetáculo teve os seguintes créditos em sua ficha técnica: adaptação e direção de Jerzy Grotowski; consultor literário: Ludwik Flaszen; cenógrafo [Arquitetura]: Jerzy Gurawski; figurinos: Waldemar Krygier; elenco: Andrzej Bielski, Tune Bull, Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jahołkowski, Mieczysław Janowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik e Maciej Prus.

¹⁶ No mesmo livro *A terra de cinzas e diamantes* (2006), é possível encontrar informações diferentes quanto ao número de delegados estrangeiros que teriam assistido ao espetáculo *Dr. Fausto* em Lodz. À página 65, Barba menciona cerca de cinquenta pessoas, e à página 68 informa que foram vinte. De todo modo, não sabemos se nos dias subsequentes a esse episódio outros delegados teriam se deslocado até Lodz para assistir ao trabalho do Teatro Laboratório, dado que, como comenta Barba à página 66, a temporada da companhia polonesa em Lodz envolveu dez sessões. Ou, ainda, se Barba se refere a outros espectadores estrangeiros que não necessariamente os delegados presentes no X Congresso Internacional do Instituto do Teatro.

¹⁷ Ao longo desta pesquisa, foi possível perceber entre alguns entrevistados e pesquisadores do percurso de Grotowski a existência de diferentes versões sobre como se deu o empréstimo do ônibus

delegados até a cidade vizinha. Em meio a todos os contratempos da viagem – o deslocamento era por demais longo, os delegados ficaram impacientes e, quando finalmente chegaram a Lodz, o espetáculo já havia começado – o fato é que depois de terminada a sessão um novo mundo se abria ao trabalho de Jerzy Grotowski.

Foram, como vimos, inúmeras as ações estratégicas elaboradas pela dupla com o intuito de promover o nome e o trabalho de Jerzy Grotowski no mundo. Desde a otimização máxima dos poucos recursos que dispunham, até o uso de todo o capital social, cultural e político que gozavam a serviço da difusão do nome e trabalho do jovem diretor. De fato, o empenho e a falta de pudores de Barba – isso, acredito, pode ser realmente determinante na produção – associados, claro, à relevância artística e igual engajamento de Grotowski geraram frutos significativos para o destino do diretor polonês. De modo que a recepção favorável por parte dos delegados ao trabalho resultou efetivamente no começo da projeção internacional de Grotowski, e que seria decisiva para a consolidação de sua reputação enquanto artista de vanguarda e também para a resolução de futuros problemas políticos que enfrentaria na Polônia anos depois. A imagem de Grotowski que se desenhava para mim, ainda que circunscrita às referências do livro de Barba, era de alguém minimamente atento aos assuntos práticos de seu cotidiano criador. Não me parecia que somente a boa intenção, admiração e empenho de Barba e de outros parceiros seriam suficientes para que Grotowski se consolidasse como um artista de renome. Evidentemente, se não houvesse um trabalho artístico que sustentasse tais aspirações, acho pouco provável que o artista ocupasse por tanto tempo um lugar de referência. Assim, para além de verificar o quanto Grotowski esteve realmente engajado nos assuntos concernentes à produção de seu percurso, interessava-me averiguar se teria atuado conscientemente na construção de uma imagem, de uma reputação que, além da qualidade do trabalho realizado, validasse de algum modo o seu trabalho artístico.

Essas questões me eram especialmente sensíveis. Por vezes eu me perguntava se, ao admitirmos o discurso de sucesso em torno de determinadas historiografias, não estávamos a criar uma ilusão sobre o percurso dessas pessoas, onde aparentemente tudo em suas vidas teria se dado de forma linear e coerente, a

nesta ocasião. Dado que nenhum de meus interlocutores puderam me dar informações pautadas em evidências, mantenho aqui o termo “emprestado”, tal qual escolhido por Barba para relatar o ocorrido em seu livro (2006).

salvo dos erros, dos medos, dos fracassos. Será mesmo que a genialidade conferida a determinadas pessoas seria fruto exclusivo de seu talento? Será que os processos que atuam na consagração artística/intelectual de determinados sujeitos históricos não ocultariam o trabalho e o suor que a construção de tais trajetórias exigem? Ao aceitarmos essa ocultação, não estaríamos botando a perder um importante processo de aprendizado e partilha de saberes? E, ainda nesse sentido, não estaríamos invisibilizando outros agentes e romanciando a imagem dos artistas, como se interferir na produção os fizessem “menos limpos”? Eu seguia, assim, cada vez mais interessada em alcançar uma dimensão que me parecia pouco conhecida de Jerzy Grotowski.

Mais tarde, com a ampliação da bibliografia sobre o artista polonês e conhecendo melhor as especificidades de suas fases de trabalho, interessar-me-ia especialmente pelo último período, denominado “Arte como Veículo” (1986 – atual), por saber se tratar de anos sem a produção de espetáculos. Até aquele momento, tudo o que eu sabia é que em meados dos anos 1980 Grotowski havia se transferido para uma cidadezinha nada extraordinária na Região Toscana da Itália, chamada Pontedera. Ali, um grupo de jovens italianos – artistas e produtores –, havia criado um centro de pesquisa permanente para o polonês, conhecido como Workcenter of Jerzy Grotowski (desde 1996 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards) – cujos trabalhos se desenvolvem até hoje. Chamava-me especialmente a atenção o fato de que, a despeito de não se produzir espetáculos – pelo menos na primeira fase deste empreendimento –, existiram agentes envolvidos na produção e gestão do projeto. Ora, à luz de minha experiência, perguntava-me o que faria uma produtora ou um produtor diante da ausência de um objeto artístico, de uma obra, de um espetáculo? Se a pesquisa empreendida no interior do Workcenter of Jerzy Grotowski não produzia resultados espetaculares, o que então era produzido? Pensamento? Textos? Ainda assim, se não eram produzidos espetáculos, porque existiam pelo menos três agentes envolvidos diretamente na produção e gestão do trabalho? Em que esses agentes se ocupavam? Como teria se estruturado a práxis da produção e gestão da iniciativa? Se em uma criação “tradicional”, por exemplo, a produção/gestão se ocupa do envolvimento com diferentes setores com o intuito de viabilizar a criação e a fruição da obra – tais como a relação direta com o diretor e o grupo, o poder público, as empresas patrocinadoras, as instituições culturais, a

imprensa, os públicos, etc – quais eram os setores acessados pela produção/gestão/administração na última fase de pesquisa de Grotowski?

Embora a bibliografia sobre o Workcenter e a “Arte como Veículo” fosse bastante vasta, não encontrei, em contraponto, dados suficientes sobre como se estruturou o trabalho de produção nesta fase, quem teriam sido esses jovens que atuaram junto a Grotowski na consolidação do projeto e como teriam angariado condições materiais para amparar a pesquisa de um artista com a magnitude de Grotowski com todas as suas especificidades. Assim, eu definia um primeiro ponto de partida para essa pesquisa: a de reconhecer os agentes envolvidos na produção do Workcenter – agentes até então invisíveis – e verificar como consolidaram um modo de fazer que dialogasse com as singularidades da pesquisa de Grotowski à época.

Desde minha passagem como bolsista pela Fundação Casa Rui Barbosa¹⁸, entre 2012 e 2014, quando empreendi uma pesquisa na área de políticas culturais, indagava-me sobre o alcance e os limites da ação da produção quando associada a um grupo ou artista cujo trabalho é fundamentalmente experimental. A bibliografia contemplada nos dois anos da pesquisa, somada aos ricos encontros com o grupo de estudo liderado pela pesquisadora Lia Calabre¹⁹, me geraram, entre outras coisas, o desejo de problematizar a função da produção para além do seu aspecto executivo e administrativo – embora não coloque em questão a indiscutível importância de ambos os fatores na consolidação do trabalho. Além disso, ao ficar claro o quanto uma política cultural pode determinar os modos de produção de uma geração inteira, procurava compreender os limites dessa ação de produção primeiramente em relação ao seu próprio contexto histórico. Dada a minha experiência gerindo a trajetória artística de alguns profissionais e companhias teatrais que mostrava a impossibilidade de reprodução de um mesmo modo de fazer em percursos artísticos distintos, eu buscava, então, reconhecer como um modo de produção era estruturado de acordo tanto com a política cultural em que está inserido quanto com as especificidades do projeto artístico que representava. Ainda

¹⁸ A Fundação Casa Rui Barbosa é uma instituição pública vinculado ao Ministério da Cultura do Brasil, localizada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro-RJ. O estudo que realizei no setor de Políticas Comparadas contou com a orientação da professora e pesquisadora Dra. Lia Calabre.

¹⁹ Lia Calabre é doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisadora da Fundação Casa Rui Barbosa e professora na Universidade Cândido Mendes (Ucam) e na Fundação Getúlio Vargas (FGV). Entre agosto de 2012 e agosto de 2014, Calabre foi minha orientadora na pesquisa “Os Pontos de Cultura como política pública de incentivo à diversidade cultural”, depositado em agosto de 2014 no Setor de Políticas Culturais da FCRB.

que determinados ou, de algum modo, ao menos influenciados pelas políticas culturais, eu entendia cada vez mais que para cada projeto artístico havia um modo de produção específico, o que, a meu ver, parecia demandar do profissional da produção outras qualidades além da “mera” execução do projeto.

Naquele momento – e ainda hoje – era bastante comum ouvir de outros agentes culturais que o trabalho da produção se referia à venda de espetáculos. Embora a circulação de bens simbólicos também possa ser uma função deste profissional, visto que em determinados países existe um agente exclusivo para essa operação – denominado distribuidor²⁰ –, parecia-me demasiadamente pobre reduzir a função de produtores à venda de espetáculos. Perguntava-me: que lugar é esse que a produção ocupa no imaginário comum dos agentes culturais brasileiros? Será que essa miopia em torno da função desse agente não liquidaria uma vastidão de potenciais desdobramentos inclusive sobre o próprio objeto artístico? Qual seriam o papel da produção e as diferentes nuances de sua atuação ao longo de todo o processo criativo? Quando começa e termina (se termina) a ação da produção? Como estabelecer um diálogo potencialmente criativo com os artistas, de maneira que a produtora ou o produtor não seja reduzido a uma/um executor de tarefas? Como, enfim, reconhecer as potências dessa parceria para um profundo dimensionamento da obra, do artista e do próprio percurso artístico?

Provocada por tais questões e pelas particularidades da “Arte como Veículo”, falei com alguns parceiros sobre o desejo de investigar os modos de produção praticados no Workcenter of Jezy Grotowski. Embora meus interlocutores fossem poucos naquele primeiro momento, a generosidade com a qual se relacionaram com a ideia foi proporcionalmente inversa. Além de Eduardo Okamoto, meu principal parceiro profissional desde 2006, também compunham esse grupo o amigo e também ator Eduardo Colombo²¹ e, mais tarde, a diretora teatral e também parceira

²⁰ Segundo a artista e produtora croata Iva Horvat, na Europa em geral, é considerado “produtor” o profissional que atua ao lado dos criadores desde o início do projeto e até, pelo menos, a sua estreia. Já o “distribuidor” é o profissional responsável pela distribuição da obra, ou seja, que atua necessariamente após a estreia do espetáculo. Informação coletada durante o curso “Internacionalização de Espetáculos”, realizado entre 18 e 23 de fevereiro de 2018, no Instituto Itaú Cultural e dentro da programação de “Ações Pedagógicas” da 5ª MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

²¹ Eduardo Colombo graduou-se em Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria (RS), onde foi aluno de Okamoto entre os anos de 2007 e 2008. Em 2011, vivendo em Campinas em função de seu ingresso no Mestrado em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, nosso convívio passou a ser quase rotineiro. Atualmente, Colombo desenvolve projetos de artes e

profissional, Maria Thais²² – que já tinha inúmeras relações de trabalho e pesquisa com o universo grotowskiano. Rapidamente, meus parceiros envolveram-se com a proposta e indicaram-me leituras variadas, quando não me emprestaram livros de seus acervos pessoais, entregaram-me materiais avulsos que somente muito tempo depois ganhariam sentido para mim, relataram suas experiências com o trabalho de Grotowski, dividindo impressões, redimensionando meus propósitos e conduzindo-me a lugares que sozinha, certamente, não chegaria. E, em um curto espaço de tempo, eu tinha reunido um pequeno e instigante material para começar uma pesquisa.

O contato com esse material se deu ao longo de alguns anos. Como eu estivera envolvida no estudo na Fundação Casa Rui Barbosa, foi somente depois de entregar o relatório final, em agosto de 2014, que ficou claro para mim que a investigação sobre os modos de produção da “Arte como Veículo” poderia se desdobrar em uma pesquisa acadêmica. Como produtora, parecia-me natural buscar uma Pós-Graduação em Produção Cultural, mas, a pesquisa sobre a atuação de diferentes programas dessa área somada ao relato de amigas e amigos produtores que tinham passado recentemente por alguns institutos convencia-me de que meu tema não se adequaria aos objetivos de tais programas. Parecia-me que as pesquisas nessas instituições se propunham, em sua maioria, a uma análise teórica e distanciada do objeto de estudo, o que contrastava em grande medida com a minha prática profissional, em que a ação como produtora e gestora cultural vinha sendo construída no contínuo diálogo com artistas e com o próprio processo de criação.

permacultura e conduz o Programa de Pesquisa Práticas do Presente na SAMAUMA Residência Artística Rural (Mogi das Cruzes-SP).

²² Maria Thais é diretora, pesquisadora e professora de teatro. É professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP na área de atuação e direção e no Programa de Pós-Graduação em Teatro. É diretora da Cia Teatro Balagan com a qual encenou os espetáculos *Programa Pentasiléia: treinamento para batalha final* (2017 -), *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam* (2016 -), *Recusa* (2012 -), *Prometheus – a tragédia do fogo* (2011 -), entre outros. Esses espetáculos receberam importantes indicações e premiações, como o Prêmio Shell SP de direção 2012 (Maria Thais), Prêmio Shell de cenografia 2012 (Márcio Medina), Prêmio APCA de ator 2012 (Antonio Salvador e Eduardo Okamoto), Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro como espetáculo em sala e direção musical 2012 (Marlui Miranda), entre outros. É autora do livro *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold* (Editora Perspectiva, 2010) e organizadora do livro *Balagan: Companhia de Teatro* (2014). Em 2013, fui convidada pela Cia Teatro Balagan a assinar a direção de produção do espetáculo *Recusa*, na qual Eduardo Okamoto é ator convidado. Nesse mesmo ano, dividi com Maria Thais meu desejo de investigar os modos de produção da última fase de pesquisa de Grotowski e encontrei na diretora uma importante e generosa interlocutora, cujas fundamentais contribuições se seguiram até a finalização desta pesquisa.

Enquanto essa investigação sobre as instituições universitárias se desenvolvia, as várias conversas com os atuais parceiros – e já colaboradores do estudo – levaram-me a um primeiro nome: Carla Pollastrelli. A ela, creditaram grande parte do trabalho de produção do Workcenter, além de sua importantíssima atuação como tradutora dos textos de Grotowski na Itália. Assim, desenvolvi um pré-projeto amparado na bibliografia que tivera acesso até aquele momento, sob o título “Produção e tradução de mundos: a ação de Carla Pollastrelli na produção e difusão dos trabalhos de Jerzy Grotowski entre 1986 e 1999”. Escolhi submeter o pré-projeto ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, cujo histórico em acolher propostas que relacionem produções acadêmica e artística pareceu-me um ambiente fértil ao estudo. Além disso, e não menos importante, encontrei na relação de docentes cadastrados nesse programa uma das mais importantes pesquisadoras de Grotowski no Brasil, a Profa. Dra. Tatiana Motta Lima²³. Mais uma vez, a articulação e generosidade da diretora Maria Thais, que ocupava até então o lugar de principal interlocutora do estudo, foi determinante para que eu pudesse apresentar o material a Motta Lima e contar com sua orientação na pesquisa.

Houve um importante advento anterior ao processo seletivo que contribuiu substancialmente para o início e desdobramento da pesquisa. Em março de 2015, foi realizado o “I Encontro Internacional Repensando Mitos Contemporâneos: Simpósio Grotowski”²⁴, no Instituto de Artes da Unicamp. Dentre os artistas e pesquisadores convidados figuravam importantes personalidades envolvidas no percurso artístico de Grotowski, a exemplo de Ludwik Flaszen²⁵, François Kahn²⁶ e

²³ Tatiana Motta Lima é atriz, diretora de teatro e professora adjunta da Escola de Teatro da UniRio. Foi a curadora do “Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma Vida Maior do Que o Mito”. Participa e colabora em eventos organizados pelo Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, tendo integrado, em 2005 e 2006, a equipe de documentação do projeto “Tracing Roads Across”. Escreveu, entre inúmeros artigos sobre o tema, o livro *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski*, pela Editora Perspectiva (2012).

²⁴ O evento foi organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena em parceria com o Lume Teatro, tendo os professores Dr. Matteo Bonfitto e Dr. Renato Ferracini como responsáveis. Dentre a vasta relação de docentes e discentes que se engajaram em sua realização, destaco a concepção e coordenação geral de Lidia Olinto (atualmente, professora substituta no Departamento de Artes Cênicas da UnB), direção de produção de Karina Almeida e Ana Paula Ibañez, e a produção executiva realizada por Adriana Barcellos, Andrea Paula Santos, Brisa Vieira, Daniel Costa, Eduardo Colombo e Mariana Rhormens.

²⁵ Ludwik Flaszen (1930) é crítico, escritor, diretor e pedagogo teatral polonês. Foi cofundador do Teatro Laboratório, atuando como diretor literário até 1980, quando assumiu sua direção artística. Escreveu inúmeros artigos, principalmente nos anos 1960, sobre as experiências que estavam em curso no Teatro Laboratório, sendo responsável pelos textos que apareciam nos programas de espetáculos da companhia. Vive há vários anos em Paris. Esteve pela primeira vez no Brasil no

Carla Pollastrelli. Foi nessa ocasião que pude apresentar pessoalmente o pré-projeto da pesquisa à Pollastrelli, a qual, desde então, desenvolveria uma contínua e fundamental colaboração ao estudo. Sendo assim, acompanhada de Tatiana Motta Lima, Maria Thais – a qual se manteve como interlocutora durante toda a pesquisa – e Carla Pollastrelli, e depois de realizados todos os exames necessários, eu dava início ao Mestrado em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas, em agosto de 2015.

O cronograma de execução da pesquisa foi desenvolvido em quatro etapas: a primeira, correspondente ao 2º semestre de 2015, foi dedicada prioritariamente ao cumprimento das disciplinas/créditos exigido no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. A segunda etapa, concentrada, sobretudo, entre o 2º semestre de 2015 e o 1º semestre de 2016, foi dedicada ao levantamento e ampliação de bibliografia e filmografia dividida em quatro eixos: 1) sobre o percurso artístico de Jerzy Grotowski entre 1959 e 1999²⁷; 2) sobre produção e gestão cultural, contemplando autores nacionais e estrangeiros; 3) sobre políticas culturais, em especial na Itália no século XX; e 4) sobre a prática da transcrição, textualização e transcrição em história oral. Ainda durante essa fase, tínhamos uma importante alteração no recorte da pesquisa. Carla Pollastrelli, no início de 2016, em uma longa conversa via Skype, problematizou o foco da dissertação estar em sua pessoa. No decorrer de algumas horas, a produtora detalharia, à luz de sua memória, como ela e pelo menos mais dois agentes – Roberto Bacci e Luca Dini - teriam atuado conjuntamente para a consolidação do Workcenter of Jerzy Grotowski. E, ainda,

Seminário Internacional Grotowski 2009, no qual ministrou palestra, participou de uma entrevista pública e de uma mesa-redonda. Em 2015, volta ao Brasil na ocasião do Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, no qual participou de mesa-redonda e lançou o livro *Grotowski e companhia: origens e legados*. Retirado parcialmente de MOTTA LIMA, T. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 2012, página 4.

²⁶ François Kahn (Paris, França, 1949) é ator, diretor e pedagogo de teatro. Tendo uma trajetória reconhecida internacionalmente, Kahn trabalhou com importantes grupos e profissionais, como o Le Théâtre de L'Expérience (Paris, França); Teatr Laboratorium (Wrocław, Polônia); Gruppo Internazionale L'Avventura da cidade de Volterra (Itália); e Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale da cidade de Pontedera (Itália). Estabeleceu parcerias com outros profissionais, como Roberto Bacci, Humberto Brevilheri, Cesare Lievi e Jerzy Grotowski. Em suas últimas fases da carreira, concebeu o Teatro de Câmara a partir do qual foram criados e realizados espetáculos com características específicas em um formato de solo, espaços não convencionais, plateia com número reduzido de espectadores, exploração de textos literários etc. Retirado de <https://performatus.net/entrevistas/francois-kahn/>, acesso em 05 de fevereiro de 2018 às 13h53.

²⁷ Embora meu recorte histórico naquele momento fosse circunscrito ao período entre 1986 e 1999, a pesquisa bibliográfica abrangeu publicações acerca do percurso artístico de Grotowski desde 1959. Isso porque julguei importante considerar o trajeto do encenador em suas diferentes fases a fim de não correr o risco de perder de vista o seu “projeto artístico” e o processo que o levou ao projeto do Workcenter, a partir de 1986.

enfatizaria como esse teria sido um projeto idealizado e costurado de forma coletiva e ao longo de alguns anos. Dessa forma, o estudo ganharia um novo contorno, tomando por base o período entre 1986 e 1990, e contemplando agora os três agentes. A terceira etapa do cronograma configurou-se em pesquisa de campo realizada em setembro de 2016, quando empreendi – visto que não contei com bolsa para este estudo – uma viagem a Pontedera, na Itália, permanecendo por 30 dias. Nessa etapa, pude conhecer a sede do Workcenter of Jerzy Grotowski, a casa onde Grotowski viveu em Pontedera e a sede do Teatro Era – atual nome do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale e onde situa-se parte do corpo administrativo que gere o Workcenter. Além disso, foram coletados documentos e fotos oficiais e jornalísticos, como programa de lançamento do Instituto²⁸, *press release* de imprensa, convites, cartazes, entre outros²⁹. Ainda no campo, realizei entrevistas com três dos agentes envolvidos em diferentes modos na criação e/ou produção do Workcenter durante os primeiros quatro anos do instituto, ainda que suas atuações não tinham se limitado a esse período: a produtora e tradutora Carla Pollastrelli; o diretor artístico do Workcenter Thomas Richards, considerado por Grotowski seu colaborador essencial; e o codiretor do Workcenter, Mario Biagini. Por conta de questões de saúde e agenda³⁰, Luca Dini e Roberto Bacci, respectivamente – ambos agentes também envolvidos na criação e gestão do Workcenter –, não puderam ser entrevistados pessoalmente quando de minha estada em Pontedera, mas somente dois meses depois, via Skype, quando eu já estava de volta ao Brasil. A partir de então, iniciou-se a 4ª e última etapa da pesquisa, na qual foi empreendida a análise crítica e reflexiva dos materiais e entrevistas – o que resultou em nova ampliação da bibliografia –, consubstanciando o início da escrita da dissertação. Vale sublinhar que ao longo da pesquisa nos deparamos com uma considerável escassez de material bibliográfico nas línguas portuguesa e inglesa que se referisse

²⁸ Encontrei essa nomenclatura em diferentes documentos oficiais do Workcenter, disponibilizados na sessão de “Anexos” dessa dissertação. Assim, incorporei essa terminologia no decorrer do texto, alternando com a definição “centro de pesquisa”, também encontrada nesses documentos.

²⁹ Toda a documentação recolhida no campo, a qual foi gentilmente organizada e entregue a mim por Carla Pollastrelli, encontra-se na sessão de “Anexos” desta dissertação.

³⁰ Às vésperas de minha entrevista com Luca Dini, o gestor foi submetido a uma cirurgia de emergência, cujo processo pós-operatório exigiu que ele se mantivesse resguardado durante todo o tempo que permaneci na Itália. Quanto a Roberto Bacci, a despeito da data da viagem ter sido negociada com os três agentes antes da compra das passagens, fui informada por Carla Pollastrelli – alguma semanas antes de minha chegada à Pontedera – que Bacci precisaria fazer uma viagem em que permaneceria fora da Itália durante todo o mês de julho. Dessa forma, ambos os agentes foram entrevistados dois meses depois, via Skype, quando eu já estava de volta ao Brasil.

à perspectiva da produção e gestão do Workcenter. Por essa razão, a opção pela pesquisa de campo se mostrou como importante ação para a identificação desses agentes e seus modos de fazer. Além, é claro, e como já citado, de permitir o recolhimento de documentos que ajudariam a compôr o quadro de como se deu a organização dos primeiros anos do instituto de Grotowski em Pontedera.

Vale dizer, ainda, que quando da realização do Exame de Qualificação desta pesquisa, em junho de 2016, apontou-se a importância de ampliar as entrevistas a demais agentes que não tivessem participado diretamente da criação do Workcenter, mas que de algum modo relacionaram-se com o percurso de Grotowski. Além de contemplar pontos de vista de agentes externos à criação/produção do centro de pesquisa, procuraríamos, primordialmente, apreender suas perspectivas acerca da política cultural da Itália naqueles anos. Com esse propósito, encontrei-me em Brasília com Eugenio Barba, em dezembro de 2017 por ocasião da 10ª edição do encontro “Arte Secreta do Ator”³¹, quando o diretor italiano concedeu-me uma entrevista. Ainda no final daquele ano, foi contactada a diretora e dramaturga italiana Renata Molinari³², para a qual foram enviadas questões via email e cujas respostas chegariam em fevereiro de 2018.

Sendo assim, a pesquisa se desenvolveu a partir de três principais interesses: 1) a identificação dos agentes invisíveis envolvidos na produção e gestão do Workcenter of Jerzy Grotowski; 2) os modos de produção nos primeiros quatro anos do instituto, quando, a despeito de não haver espetáculos e a participação de espectadores, o projeto reunia três agentes que respondiam pela produção e gestão da iniciativa de investigação continuada; e 3) a relação de Grotowski com a produção e sua atuação, consciente ou não, na construção de uma imagem/reputação que de certo modo correspondesse ao lugar que seu trabalho

³¹ Idealizado pela diretora da *Cia. YinsPiração*, Luciana Martuchelli, e pelo diretor do *Odin Teatret*, Eugenio Barba, o evento é uma iniciativa privada em parceria com a *International School of Theatre Anthropology* e produzida pela TAO Filmes. Ocorre na capital brasileira desde 2008.

³² Escritora, *dramaturg* e professora universitária de reconhecimento internacional, acompanhou o trabalho de Jerzy Grotowski a partir da fase parateatral e participou continuamente da carreira artística de Thierry Salmon assinando a dramaturgia de seus principais projetos; É colaboradora histórica da Ubulibri e, em particular, da edição do *Patalogo*; Colaborou com o livro *Laboratório II Teatr de Jerzy Grotowski 1959-1969* (Fundação Pontedera Teatro, 2001). Editou com Jean-Paul Manganaro *Succubi e supplizi*, de Antonin Artaud (Adelphi, 2004); *Autores poloneses sobre Grotowski* (Titivillus, 2005); *Palavras para comer (O alfabeto urbano)*, Nápoles, 2005), publicou com o Centro Teatral de Friuli Venezia Giulia: *Linguagem materna, um laboratório* (2002); *A vocação teatral – um laboratório no Mittelfest, o Príncipe Constante* (Milão, 2006); e com Claudio Meldolesi, *O trabalho do dramaturg* (Milão, 2007). E, por fim, *Viagem ao teatro Thierry Salmon. através de ‘Os demônios’, de Dostoiévski* (Milão, 2008). (retirado de <http://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/dramaturgo-dramaturg-dramaturgista> em 11/04/2018 às 16h09).

artístico ocupava ou desejava ocupar. Para tanto, o estudo se apoiou em diferentes procedimentos metodológicos. Como já mencionado acima, primeiramente investiu-se na pesquisa bibliográfica e filmográfica acerca do percurso artístico de Jerzy Grotowski, contemplando ainda conteúdos sobre produção e gestão cultural e políticas culturais na Itália e no mundo durante a segunda metade do século XX. Num segundo momento, nos valem da pesquisa documental, por meio da qual recolhemos documentos oficiais, jornais, revistas, convites e artigos científicos em torno do Workcenter of Jerzy Grotowski, com ênfase nos primeiros anos do instituto. Paralelamente à pesquisa de documentos, trabalhou-se também com entrevistas a agentes fundamentais para o entendimento da produção naquele período. Durante o trabalho de campo e realização das entrevistas, vale dizer que lancei mão de minha formação em Antropologia para realizar uma pesquisa etnográfica apoiada na chamada participação observante³³. Segundo essa vertente da antropologia (CARSODO, 1986, p. 101) a interpretação que se constrói a partir de análises qualitativas não está isolada das condições em que o entrevistador e o entrevistado se encontram. Nessa perspectiva, a coleta de material não se reduz a um momento de acumulação de informações, mas apresenta a possibilidade de reformulação de hipóteses e novas pistas que podem se desdobrar em novas questões. Nesse sentido, o pesquisador atua como mediador entre a análise e a produção da informação, e não apenas como transmissor – já que não são fases sucessivas –, mas, antes, como elo necessário. Atenta para não cair no subjetivismo exacerbado, exercitei-me no intuito de reconhecer a natureza intersubjetiva que marca a relação entre pesquisadora e informantes, sem, no entanto, perder de vista o distanciamento e o rigor metodológico da pesquisa acadêmica.

Dado que um dos principais interesses deste estudo foi o de iluminar as narrativas pessoais de agentes envolvidos no processo de criação e produção do Workcenter, vali-me, também, dos fundamentos em História Oral enquanto método qualitativo de análise. Para isso, o material coletado com as entrevistas serviu de importante fonte de dados, já que, ao contemplarmos a impressão pessoal dos agentes, chegamos a informações que não encontramos nos documentos oficiais

³³ De acordo com as antropólogas brasileiras Eunice Ribeiro Durham e Ruth Cardoso (1986), a noção de “participação observante” veio substituir o velho modelo de “observação participante”, em que exigia-se a neutralidade do pesquisador, segundo a qual a subjetividade era abolida e os discursos analisados eram tidos como exteriores aos atores que os produziram. Já na “participação observante”, se reinventou a empatia como forma de compreender o outro.

em torno do Workcenter, mas que se revelaram igualmente relevantes. Sem assumir tais relatos como verdades absolutas, mas antes como interpretações e diferentes pontos de vista, apoiei-me nas proposições de Clifford Geertz, para quem a construção de uma narrativa deve contemplar a parcialidade das verdades culturais e históricas apreendidas – no sentido de “algo construído” –, a partir dos diferentes enunciados produzidos pelos entrevistados (GEERTZ, 1989, p. 11). Uma das precauções metodológicas foi a de cruzar as informações coletadas nas entrevistas com a bibliografia e documentos contemplados na pesquisa de campo para justapô-los aos relatos de Renata Molinari e Eugenio Barba, de forma a gerar um texto final em que a narrativa produzida fosse o resultado reflexivo e analítico de diferentes vozes e materiais.

Como apoio teórico às indagações deste estudo, foram escolhidos sete principais interlocutores. Primeiro, o sociólogo e músico estadunidense Howard S. Becker, cujo estudo sobre a importância de agentes tidos como secundários no campo das artes vai diretamente ao encontro do interesse deste estudo em iluminar os profissionais desconhecidos – ou pouco reconhecidos por suas ações – que teriam atuado junto a Grotowski na criação e gestão do seu Workcenter. Como parto da suposição de que os agentes envolvidos na produção e gestão do Workcenter teriam que encontrar novos modos de fazer diante da singularidade da pesquisa, encontrei terreno fértil também nas reflexões do pensador francês Michel de Certeau, para quem, no célebre *A invenção do cotidiano* (1994), é nas práticas ordinárias das pessoas que brotam “maneiras de fazer” pouco ou nunca reconhecidas e fundamentais para o desenvolvimento da produção sociocultural. Em sintonia com esse pressuposto, encontramos nos estudos do sociólogo e historiador estadunidense Richard Sennett uma importante reflexão em que se problematiza a suposta superioridade das atividades mentais sobre as atividades práticas. Dado que em minha breve experiência como produtora e professora ouvi com recorrência, de diferentes agentes culturais, que o trabalho da produção se restringe à tarefas executivas – como a compra de materiais necessários à criação, a concepção de planilhas orçamentárias, a elaboração de cronogramas e *checklists* etc –, interessava-me verificar em que medida é possível reconhecer nesse “fazer” um processo reflexivo.

Para fundamentar os aspectos concernentes ao trabalho da produção e gestão cultural, busquei nas contribuições das pesquisadoras e gestoras culturais

Maria Helena Cunha e Isaura Botelho, além do também gestor Romulo Avelar, todos brasileiros, cujas publicações e cursos na área têm redimensionado os modos de organização e planejamento de projetos culturais nos últimos anos no Brasil. Por fim, entendendo a importância de se localizar historicamente as condições das políticas culturais da Itália à época da criação do Workcenter, encontrei nas análises do pesquisador e sociólogo brasileiro Sérgio Miceli um aprofundado estudo sobre políticas culturais comparadas, em que se contempla o histórico do caso italiano no século XX. Sobretudo porque o período de criação do Workcenter coincide com os anos nos quais se introduziu no contexto internacional a política neoliberal de Estado mínimo, inaugurada por Margaret Thatcher na Grã-Bretanha, em 1979, e por Ronald Reagan nos Estados Unidos, a partir de 1981. Nesse sentido, me parecia intrigante saber como, na contramão da corrente neoliberal, esse grupo de jovens de Pontedera pôde angariar condições para acolher e financiar as pesquisas de um diretor teatral da dimensão de Jerzy Grotowski, garantindo ao artista a ausência de qualquer tipo de contrapartidas.

No que diz respeito à estrutura desta dissertação, o texto está dividido em três capítulos. No Capítulo 1, procurou-se contemplar os antecedentes da criação do Workcenter of Jerzy Grotowski, visto que a pesquisa possibilitou observar que a experiência de criação do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, em Pontedera, no ano de 1974, teria sido fator determinante para a criação do futuro instituto de pesquisa do encenador polonês na Itália. Verificamos que pelo menos três agentes que atuaram na criação e/ou produção do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale foram responsáveis, anos mais tarde, pela criação, gestão e produção do Workcenter. Assim, não perdendo de vista o propósito de reconhecer e iluminar quem foram esses agentes, o capítulo também buscou abranger o processo de criação e gestão do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, examinando em que medida sua estrutura organizativa e as funções desempenhadas por cada um desses agentes teriam atuado como uma preparação para o futuro empreendimento junto ao criador polonês.

No Capítulo 2, procuramos entrar efetivamente no aspecto da criação do Workcenter of Jerzy Grotowski e no processo de estruturação dos modos de produção que marcaram os primeiros anos do instituto. Para tanto, procuramos relacionar alguns dos desafios enfrentados pelos agentes no processo de amadurecimento de um arranjo que, ao mesmo tempo, dialogasse com a natureza

investigativa da prática artística, e conferisse possíveis formas de interlocução com o mundo. Nos pareceu pertinente contemplar também a perspectiva de agentes que atuaram no âmbito artístico, de modo a verificar como percebiam o trabalho desenvolvido pela produção e gestão do instituto e se/como chegaram a atuar também nesse âmbito.

No terceiro capítulo, procuramos verificar qual era a relação de Grotowski com a produção e gestão do seu trabalho. Nosso interesse foi o de verificar se a imagem de artista isolado tão frequentemente associado ao polonês fazia realmente sentido e em que medida ele teria atuado na construção de uma imagem/reputação que colaborasse para a manutenção/expansão de seu trabalho artístico. Buscamos nos relatos dos entrevistados e na bibliografia em torno do artista ocorrências que pudessem contribuir para uma imagem menos idealizada e mais complexa de Grotowski, atestando como o artista atuou na produção/condução de sua trajetória artística.

Vale ressaltar, que não há de nossa parte a pretensão de criar uma nova versão oficial dos fatos em torno de Jerzy Grotowski e de seu Workcenter. Nosso compromisso foi, antes, o de incorporar outros pontos de vista, relativizando antigas interpretações e abrindo, quem sabe, espaço para novas perguntas. Para tanto, este estudo tomou como objeto central os bastidores do seu percurso artístico, especificamente de sua última fase de pesquisa, procurando iluminar os relatos obscurecidos e o trabalho de agentes invisibilizados em torno de sua biografia, tal como a conhecemos. Quando achei que poderia contribuir à reflexão, recorri à experiência própria como produtora e gestora cultural a fim de elucidar alguns dos questionamentos que julgo intrínsecos ao exercício da produção.

Entendendo que não há um resultado conclusivo, optei em chamar a última parte desta dissertação por considerações finais. Embora esse texto encerre um período de estudo, mais ou menos estruturado, de pelo menos sete anos, deve ser entendido, antes, como uma primeira partilha pública daquilo que foi possível amadurecer até agora. Nesse sentido, é importante não perder de vista que o estudo não deixa de ser o resultado parcial de um ponto de vista, de uma interpretação possível, não sendo, assim, e portanto, consensual.

Certa de que a incorporação de novos olhares, críticas e contribuições poderão redimensionar as perguntas que mobilizaram essa pesquisa, espero que o material reunido aqui cumpra esse primeiro papel: o de suscitar novas perguntas,

gerar deslocamentos, inquietações e debates em torno da ação da produção, dos produtores e gestores culturais e do papel de artistas na construção e consolidação de suas trajetórias pessoais, feitas de dilemas, desejos e dúvidas.

CAPÍTULO 1 – AGENTES INVISÍVEIS E OS ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DO WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI

Para o músico e sociólogo estadunidense Howard S. Becker, todo trabalho artístico, assim como toda atividade humana, envolve uma rede de atividades coordenadas por um número significativo de pessoas. A despeito disso, grande parte desses profissionais seria habitualmente tida por secundárias, atuando como agentes invisíveis. Essa invisibilidade, no entanto, envolveria diferentes especialidades e competências, que vão desde a concepção de ideias, incluindo sua execução e as inúmeras atividades de apoio, até a sua fruição, reação e crítica (BECKER, 2010). Essa organização social, intrínseca a todo empreendimento artístico, é designada por Becker como “mundos da arte”.

A ideia de arte enquanto atividade coletiva desmonta ou ao menos problematiza a noção de “gênio individual” ou “percurso artístico individual” – recorrentemente celebrado nas biografias e autobiografias de artistas. Em movimento contrário, Becker lança luz sobre as múltiplas funções indispensáveis à consumação e fruição de uma obra de arte, enfatizando o caráter colaborativo de seu processo criativo. Dentro dessa perspectiva, o artista, por mais autoral que seja o seu trabalho, dificilmente atua sozinho, mas em relação a uma rede de cooperação que envolve uma clara divisão de tarefas e especialidades distintas. Embora muitas vezes pouco conhecida ou divulgada, essa rede, formada por diferentes agentes, confere uma certa estabilidade social considerada pelo autor como fundamental para a criação e manutenção da obra.

Entende-se que a realização de qualquer obra de arte é processual e envolve, portanto, diferentes etapas para a sua plena consolidação. Por exemplo, em grande parte dos casos, é necessário o fabrico de materiais e equipamentos indispensáveis ao início do processo. Ou seja, há uma etapa anterior à fase costumeiramente considerada como o estágio criativo, na qual se reúnem os elementos básicos que darão suporte para o começo do trabalho. Aqui, já poderíamos problematizar a noção de criatividade restrita a um determinado estágio do processo, já que, a nosso

ver, esse elemento – a criatividade – estaria presente ao longo de toda a cadeia. De toda forma, quando a obra está finalizada, reconhecemos outros dois estágios que, se nem sempre consumados, são ao menos, via de regra, almejados: eles se referem à distribuição e à fruição do objeto artístico. Como afirma Becker, essa é uma expectativa natural dos agentes idealizadores-criadores, fundamentalmente porque a realização e fruição de uma obra não ocorrem sem a presença de um público que reaja a ela. Sendo assim, independente do seu modo de produção, as obras de arte – e os agentes responsáveis por sua criação – almejam o encontro com o público, sob o risco de não serem reconhecidos como tal.

No campo da produção teatral, assim como em outros segmentos artísticos, é possível identificar inúmeros agentes responsáveis por diferentes funções no processo de criação de um espetáculo da cena. A despeito disso, se tomarmos como exemplo os últimos quatro séculos na história do teatro ocidental, é possível distinguir uma certa ênfase sobre determinados agentes em detrimento de outros. Historicamente o século XVII foi considerado como o século do ator, o século XVIII do cenógrafo, o século XIX do dramaturgo e o século XX do encenador. Apesar de, na atualidade, a ênfase sobre os créditos da criação de uma obra seguir centrada, sobretudo, nestas quatro funções, é possível identificar uma vasta relação de outros agentes igualmente necessários para a concepção dos espetáculos da cena. Exemplo disso são os profissionais que criam e/ou executam os figurinos, a maquiagem, o desenho e operação de luz e som, ou os contraregras, produtores, pontos, músicos, aderecistas, costureiras, camareiras, *designers* gráficos, administradores, assistentes, etc. Isso sem mencionar os profissionais que atuam na recepção da obra, tais como gestores de instituições culturais, bilheteiros, faxineiras, seguranças, técnicos etc, sem os quais, o trabalho também não poderia existir. Como se pode ver, a lista de agentes envolvidos direta ou indiretamente na criação de obras de arte é bastante vasta.

Dessa forma e especificamente no âmbito da criação teatral, entendemos que o agente cuja principal função é a de viabilizar o encontro da obra de arte com o mundo seja o produtor cultural. Em diferentes casos, sua atuação começa muito antes do primeiro ensaio, garantindo os recursos humanos, materiais, econômicos e criativos necessários a sua concepção e fruição. E esse aspecto será bastante importante ao estudarmos a criação do Workcenter. A nosso ver, essa atuação se dá fundamentalmente através da criação de ações e estratégias que dialoguem com

os diferentes setores da ação cultural, que vão desde a relação com os pares artísticos às negociações com instituições culturais e/ou financiadoras, passando pela mediação com a imprensa e seus públicos. Como lembra Teixeira Coelho (1997, p.42), a ação cultural está presente em cada uma das distintas fases que constituem o sistema de produção cultural, o qual envolve sua criação, distribuição, troca e uso. Nesse sentido, para efetivar-se, a ação cultural recorre a agentes culturais previamente preparados, levando em conta públicos determinados, a fim de que se estabeleça um elo com a obra. Diferentemente de um processo de *fabricação*, em que há um começo, um meio e um fim estipulados, na ação cultural o agente não gera um objeto, mas um processo cujo ponto final é imprevisível. Nesta acepção, a ação cultural é entendida como criação das oportunidades para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo (COELHO, 2008, pp. 88 e 89). O produtor seria o agente cuja atuação é contínua ao longo de toda essa cadeia, e isso requer estar apto a diferentes modos de abordagem de acordo com o momento do processo.

Sendo assim, um dos compromissos desse agente seria, portanto, o de garantir condições para a produção, a difusão e a fruição de bens simbólicos. No entanto, quando a experiência artística não objetiva a criação de uma obra de natureza espetacular – a exemplo dos primeiros anos da última fase de pesquisa de Jerzy Grotowski –, é no mínimo instigante imaginar como se estrutura essa cadeia produtiva e o trabalho em torno da sua gestão. Como, por exemplo, se organiza a rotina da produção quando não há objeto artístico – ao menos no sentido espetacular? Em que altura da pesquisa artística os produtores e gestores começaram a trabalhar? Quais ações foram desempenhadas por esses profissionais em um processo criativo dessa natureza? Como garantir fontes de financiamento quando o público³⁴ não é um fim – e, talvez, nem um meio? De que maneira equalizar a liberdade criativa e sua sustentabilidade econômica? Quem teriam sido os parceiros institucionais do Workcenter em seus anos de fundação e de que modo se deu a relação com esses intervenientes? Como, por fim, encontrar interlocução desse trabalho com o mundo? Ela é prevista? Requerida?

³⁴ Como veríamos mais tarde, a despeito de não prever a participação de espectadores, a experiência da “Arte como Veículo” contaria desde seus primeiros anos com a participação de um determinado público, matéria que será explorada ao longo dessa dissertação.

A última fase de pesquisa de Jerzy Grotowski parece, neste sentido, redimensionar aquilo que normalmente se espera do trabalho da produção, provocando os limites de sua ação na viabilização e difusão de obras e processos artísticos. Parecia-me que a natureza do trabalho desenvolvido pelo encenador polonês e a própria constituição do seu centro de pesquisa em Pontedera teriam demandado dos agentes envolvidos na sua produção e gestão, novas soluções diante dos desafios de um projeto artístico incomum. Além disso, ao assumirmos que a construção de narrativas históricas em torno de um único nome se dá de forma coletiva, pareceu-nos especialmente relevante localizar quem foram os agentes e como atuaram no âmbito da produção e gestão do projeto Workcenter. Além de iluminar os agentes invisíveis envolvidos na produção e gestão do Workcenter of Jerzy Grotowski – objeto primeiro desta pesquisa –, essa ação, parecia-me, poderia revelar potencialidades desconhecidas ou pouco exploradas acerca da produção e gestão cultural.

Por fim, entendemos que seria importante examinarmos as políticas culturais vigentes na época, de forma a verificar se e como o contexto cultural local poderia ter influenciado no sucesso da investida. Como lembra a pesquisadora brasileira Isaura Botelho (2016), historicamente, a arte inovadora e experimental – portanto não legitimada e altamente arriscada – só pode se consolidar com o apoio do Estado, dado que a lógica que rege o mercado é a da visibilidade – o que significa, em outros termos, que não pode correr riscos. Ainda que o nome de Grotowski tivesse uma certa visibilidade, a experiência artística empreendida no Workcenter não correspondia à lógica mercadológica de visibilidade apontada por Botelho, e, portanto, eu presumia que outros fatores poderiam ter contribuído para a construção de um ambiente favorável à criação do centro de pesquisa de Grotowski na Itália. Assim, uma importante dimensão da pesquisa foi o estudo sobre as políticas culturais na segunda metade do século XX, tendo o país italiano como foco.

Políticas culturais na Itália e no mundo: século XX

Como disse anteriormente, um dos efeitos decorrentes da pesquisa realizada na Fundação Casa Rui Barbosa fora a constatação de que toda produção cultural é resultado de uma política cultural. O que, no limite, significa admitir que as políticas culturais implementadas numa determinada época podem condicionar, quando não determinar, os modos de produção e mesmo os resultados/produtos culturais

oferecidos à comunidade. Em minha experiência pessoal, pude verificar a veracidade dessa acepção durante as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura no Brasil, entres os anos de 2004 e 2012 – período que coincide com minha entrada no campo da produção teatral. É unânime, entre as análises contemporâneas, o reconhecimento dos avanços alcançados nesse período, marcado por profundas mudanças no comportamento do Estado frente à gestão da cultura e com claros desdobramentos nas gestões estaduais e municipais³⁵ (CALABRE, 2016). Considerado como um período áureo da cultura no Brasil, a passagem de Gil/Juca no MinC envolveu um amplo e contínuo diálogo com diferentes atores sociais, para além dos representantes do setor artístico. Isso porque, fundamentalmente, trabalhou-se para o alargamento do sentido de cultura em sua perspectiva antropológica, de forma que no lugar da indústria cultural com pretensões universalizantes e homogeneizadoras, a promoção e valorização das mais variadas formas de viver foram protagonizadas – a exemplo da cultura popular, das culturas urbanas, dos folclores, dos povos tradicionais, do enfoque nas questões de gênero, etc.

Dentre os inúmeros avanços, assistimos a um afluxo inédito de recursos na área que resultou na expansão do setor cultural brasileiro em diferentes frentes (AVELAR, 2016). Nesse sentido, vale destacar a reestruturação administrativa do MinC, a criação do Conselho Nacional de Política Cultural, a abertura de inúmeras Secretarias Municipais de Cultura, a criação de editais de incentivo à produção de diversos segmentos artísticos, o convênio com o IBGE na busca por indicadores na área – fundamentais para a criação de políticas afinadas com as demandas reais dos agentes sociais e artísticos de cada localidade –, o diálogo com outros ministérios – e a consequente ampliação do capital político da pasta –, a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), a transferência da Agência Nacional do Cinema para o MinC, o Programa Cultura Viva, e, para não me estender demais, a célebre criação do Plano Nacional de Cultura – certamente o mais importante marco da gestão, em que se objetiva estabelecer uma relação mais equilibrada entre a federação, estados e municípios. Tais ações e programas teriam, assim, abarcados diversas manifestações artísticas e culturais. Na prática, inúmeros agentes

³⁵ Para ver mais sobre as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira frente ao Ministério da Cultura do Brasil, entre 2004 e 2011, sugerimos a pesquisa por artigos dos pesquisadores Lia Calabre (2010, 2015) e Antonio Albino Canelas Rubim (2011, 2013 e 2015).

culturais/sociais puderam acessar, pela primeira vez, recursos para viabilizar os mais diversos projetos culturais, contribuindo para a produção, a circulação e a fruição da produção cultural brasileira nas suas mais variadas formas. Além disso, é importante ressaltar uma considerável aceleração na profissionalização do setor, expressa na criação de diversos cursos de formação – de curto, médio e longo prazos – nas áreas artísticas, técnicas e de produção/gestão cultural.

Dessa maneira, a experiência de uma política cultural, cujos valores estavam pautados prioritariamente na promoção da diversidade cultural, foi para mim a mais expressiva demonstração do quanto as políticas culturais podem determinar a inclusão social através da concepção de cultura enquanto campo de formação cidadã. Muito além de possibilitar que agentes culturais tivessem acesso a recursos – o que, diga-se, não seria pouco –, a atuação das duas gestões de Gil e Juca frente ao MinC, foram reveladoras de uma nova relação do Estado frente à cultura, aos agentes culturais e aos cidadãos e cidadãs brasileiros.

Outro exemplo anterior em que pude testemunhar o impacto das políticas culturais sobre os modos de produção diz respeito ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Fruto de anos de luta política da categoria teatral paulistana, a Lei de Fomento, sancionada em janeiro de 2002, abriu uma nova atuação do Estado com a produção cultural e artística da cidade. Como registrou Luiz Carlos Moreira³⁶ (2013), em publicação comemorativa aos 10 anos do programa, pela primeira vez, no caso brasileiro, o Estado pôde prover, por meio de uma lei, recursos econômicos a núcleos artísticos que se ocupavam de pesquisa. Diferentemente da prática de mercado, foram os artistas que passaram a decidir o que e como fazer, de acordo com os seus projetos e ambições artísticas.

Num espaço curto de tempo, o programa logo foi assumido como modelar pela comunidade artística da cidade, determinando, assim, um certo modo de produção. No entanto, isso aconteceu independentemente da natureza dos projetos artísticos em questão. Ou seja, nos primeiros anos do programa, não apenas grupos comprometidos com o teatro de pesquisa se inscreviam, mas inúmeros jovens artistas e coletivos cênicos que também queriam ser beneficiados pelo subsídio público. Com efeito, essa parcela significativa de agentes que não tinha relação com a pesquisa tentava “forçar” uma certa adequação de suas propostas a partir dos

³⁶ Luiz Carlos Moreira é autor, diretor, cenógrafo, iluminador e membro do grupo paulistano Engenho Teatral.

critérios de seleção do programa. Felizmente e a despeito da eterna defasagem das políticas culturais frente à demanda de produção, com o decorrer do tempo, outros mecanismos de financiamento público foram criados na cidade, de forma a contemplar diferentes perfis de artistas e coletivos cênicos. De todo modo, era evidente o quanto uma política cultural exercia forte influência nos modos de criar e produzir.

Neste sentido, foi interessante constatar que a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo foi inspirada, dentre outras referências, no modelo italiano. Como veríamos, à época das reuniões do Arte contra a Barbárie³⁷, a diretora Marcia de Barros apresentou em um dos encontros do movimento o modelo do *Fondo Unico per lo Spettacolo* de Roma³⁸, vigente na Itália desde 1985, mecanismo que contemplava o fomento aos grupos de teatro. Considerada a principal referência para a experiência paulistana, a lei italiana era ainda mais despojada em relação à proposta brasileira, já que além do fomento aos grupos, contemplava o fomento a grupos instalados em teatros públicos³⁹ e o fomento como complementação de verbas para grupos que administrassem sedes próprias.

De todo modo, a existência desse tipo de fomento ao teatro italiano em meados de 1985 – um ano antes da transferência definitiva de Grotowski a Pontedera – convertia-se em uma importante pista para mim. Ao que tudo indicava, havia existido um cenário cultural favorável e que poderia ter contribuído para a criação do centro de pesquisa do artista polonês em território italiano. Isso parecia especialmente instigante, pois, ao levar em conta que neste período se consumava

³⁷ O Movimento Arte contra a Barbárie surgiu em 1998 a partir da articulação de artistas e grupos teatrais da cidade de São Paulo em resposta à falta de transparência na aprovação, execução e prestação de contas de projetos submetidos à Lei Rouanet. A despeito de ser inteiramente viabilizada por verba pública, a deliberação sobre quais projetos deveriam ser financiados sempre foi exclusiva do setor privado, mais especificamente dos departamentos de marketing das empresas beneficiadas com a isenção fiscal. Dessa maneira, a lógica que determinava os critérios de seleção para obtenção do recurso atendia antes ao interesse privado, pautado no lucro e na visibilidade, que ao teatro em toda a sua diversidade. Como resposta, os artistas e grupos do Arte contra a Barbárie atuaram para a construção de uma política cultural pública e democrática sensível ao teatro de pesquisa, que culminaria, anos mais tarde, em 2002, na criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

³⁸ Em visita ao Acervo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, localizei junto à documentação referente ao Movimento Arte contra a Barbárie versão impressa do *Fondo Unico per lo Spettacolo Attivita' Teatrali di Prosa Modalita' di Presentazione Delle Domande e Attibuzione dei Contributi*, criado em 30 de abril de 1985. De acordo com o documento, a presente versão do edital, publicada em 4 de novembro de 1999 pela Ministério da Cultura da Itália se referia ao triênio 2000, 2001 e 2002.

³⁹ De acordo com Marcia de Barros (2012, p. 50), no contexto italiano da época, os teatros eram coadministrados por companhias estáveis e gozavam de *status* de companhias públicas.

o avanço da política neoliberal de Estado mínimo no contexto internacional, intrigava-me imaginar como a Itália teria se protegido de tal movimento: Grotowski parecia estar em um lugar do mundo propício às suas pesquisas.

Como observado pela pesquisadora taiwanesa Chin Tao Wu, a corrente neoliberal – inaugurada na Grã-Bretanha (1979) e nos Estados Unidos (1981) – teria gerado em vários países novos modelos de fomento à cultura – e também em todos os aspectos da vida econômica e social – baseados em transferências de responsabilidades e regulação por práticas de mercado (WU, 2006, *passim*). A partir da década de 1980, muitas das instituições artísticas, até então financiadas pelo Estado, foram obrigadas a se lançar ao capital privado, adotando em seus programas curatoriais princípios corporativistas e afinados com as práticas de mercado.

As reflexões de Wu sobre os aspectos da privatização da arte e da cultura a partir dos anos 1980 denunciam como este mecanismo atuou no reforço de uma certa hegemonia cultural, conferindo aos valores empresariais e às lógicas de mercado o poder de definir o que era artisticamente valorável ou não. Dentro de critérios pautados em interesses capitalistas – dentre os quais a aspiração por mais lucro e a fabricação/manutenção de uma certa reputação – as estratégias das corporações fizeram da arte um (seu) verdadeiro negócio. Na prática, isso resultou na concentração de aportes financeiros em iniciativas culturais que atendiam aos interesses do marketing cultural em detrimento de projetos empenhados na experimentação e pesquisa. Dessa forma, o patrocínio empresarial e o envolvimento de poderosos grupos econômicos no mundo das artes impactaram diretamente os arranjos e modos de produção na área artística. Artistas e produtores que não se ajustaram à lógica de mercado ficaram, na expressiva maioria dos casos, sem alternativas de subsídios financeiros para o desenvolvimento de seus projetos – salvo em raros exemplos de países em que tradicionalmente a cultura é assumida enquanto função do Estado, como historicamente acontece na França.

Sendo assim, a despeito da forte expansão dos princípios neoliberais em diversos países a partir de 1980 – o que inclui o Brasil⁴⁰ –, a experiência italiana na

⁴⁰ Em 1986, afinado com a ideologia neoliberal de transferência de responsabilidades ao setor privado, o Brasil criou a lei federal de financiamento às atividades artísticas, conhecida como Lei Sarney (Lei No 7.505, de 02 de julho de 1986). Na prática, empresas e cidadãos poderiam se valer de renúncia fiscal para financiar atividades de caráter cultural. No entanto, a iniciativa foi fortemente criticada por diferentes segmentos da sociedade – dentre os quais a falta de transparência na

consolidação do instituto de pesquisa de Grotowski contraria, de certo modo, o curso esperado dos acontecimentos. Mas, para entender de que forma a Itália parece ter escapado dos impactos do neoliberalismo na área cultural, entendemos que seria crucial considerar aspectos históricos bem anteriores ao nosso recorte. Isso porque localizaríamos na História da Arte elementos que nos ajudariam a compreender como se deu a consolidação de um ambiente político cultural a favor da arte experimental na Itália e que seriam determinantes para o êxito do projeto de Grotowski já em fins do século XX.

O primeiro desses elementos diz respeito à localização geográfica da Província de Pontedera, na famosa Região Toscana, considerada historicamente pelas inclinações esquerdistas e berço do Renascimento italiano. Como veríamos, foi nesse período de grandes expansões cultural, política e econômica que cidades como Florença – situada a 100 km de Pontedera – e Milão iriam liderar um importante movimento de artistas na recuperação de um *status* respeitável, onde suas respectivas ocupações deveriam ser reconhecidas como prática profissional. Desde a Idade Média, vale lembrar, o artista esteve frequentemente representado, sobretudo na literatura, como um tipo risível, caricato, pejorativo, tendo como exemplo máximo a obra *Decameron* – coleção de cem novelas escritas por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353. O primeiro artista a romper com essa imagem

aplicação dos recursos e a concentração dos aportes nas mãos de poucos proponentes, em sua grande maioria situados no eixo sul/sudeste do país. No início da década de 1990, foram empreendidos esforços para o seu aprimoramento. Entre 1991 e 1992, período em que o MinC estivera extinto pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello, esteve à frente da Secretaria de Cultura o diplomata e antropólogo brasileiro Paulo Sérgio Rouanet. Em resposta às críticas à Lei Sarney e a fim de se corrigir os problemas detectados na sua implementação, o secretário promulgou a lei que instituiu o Programa Nacional de Incentivo à Cultura, renomeado de Lei Rouanet. Em sua constituição original, a Lei Rouanet é formada por três mecanismos: o patrocínio ou doação, o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). Entre 1994 e 2002, período em que Fernando Henrique Cardoso presidiu o país e que o sociólogo Francisco Weffort chefiou a pasta da Cultura, as premissas neoliberais estiveram em alta nos setores social, econômico e cultural. Assim, em sintonia com esse contexto, o MinC empenhou a quase totalidade de suas ações na promoção da lei de incentivo – também chamada de Lei do Mecenato. Com a intenção de estimular o financiamento privado à área cultural, o ministério distribuiu na época uma cartilha a empresários cujo título era “Cultura é um bom negócio”. O objetivo era divulgar entre o empresariado as vantagens de se “investir” em cultura, numa tentativa de se equilibrar as desigualdades regionais a partir de uma parceria de caráter público/privada. Embora se reconheça um *boom* de propostas apresentadas ao Mecenato no final dos anos 1990, as produções de pequeno porte, localizadas fora dos grandes centros, permaneciam alheias aos recursos disponíveis. (AVELAR, 2008, p. 44). Deste modo, a principal ação do Estado nesse período converteu-se na liberação de recursos públicos através da renúncia fiscal, deixando a cargo do setor privado a deliberação sobre os projetos contemplados, tornando os artistas e produtores culturais brasileiros reféns do chamado marketing cultural. Neste sentido, diferentemente do que se supunha, além da iniciativa privada não prover com recursos próprios os projetos, os recursos continuaram concentrados no eixo sul/sudeste, agravando ainda mais o desequilíbrio regional de promoção às iniciativas artístico-culturais do país.

difamatória, gozando em vida de um *status* de intelectual, digno de respeito e reconhecimento, foi o escultor e arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) – considerado o responsável por disseminar o método da perspectiva linear, corrente no mundo greco-romano, mas esquecido durante o período medieval. Esse realocamento do artista foi seguido por outros importantes nomes da História da Arte italiana, a exemplo de Ghiberti (1378-1455), Michelangelo (1475-1564) e Vasari (1511-1574) – este responsável por inaugurar um tipo de biografia em que a obra e a vida de várias personalidades se misturavam, mostrando o artista como arquiteto de sua própria imagem que ficaria para a posteridade. Tal herança histórica me parecia eminentemente relevante em minha análise. Se a Região Toscana é o berço do Renascimento, ela também me parece o *locus* privilegiado do novo lugar que o artista assumiria desde então – para si e para o mundo –, o que certamente favoreceu as experimentações no campo artístico em seus diversos segmentos.

Feita essa pequena digressão cronológica, retorno à análise das políticas culturais nos momentos posteriores ao Renascimento para ir me aproximando aos poucos do período que mais nos interessa: meados dos anos 1980, na Itália. Para o sociólogo brasileiro Sérgio Miceli (1985), é preciso algumas precauções frente àquilo que chamamos de política cultural. De acordo com o autor, mesmo entre países que apresentam níveis comparáveis em termos de desenvolvimento econômico, social, político e cultural, é possível observar uma ampla variação de definições para o mesmo termo. Isso porque a definição da política cultural estaria intimamente vinculada ao nível de intervenção de cada Estado no campo da sua produção cultural. A título de exemplo, Miceli confronta os dois modelos clássicos: aqueles adotados na França e nos EUA. A experiência de uma forte presença governamental do primeiro caso se contrapõe radicalmente ao histórico de abstenção do Estado no segundo, onde prevalece a atuação de instituições privadas. Como complementa Isaura Botelho, a análise dos dois casos revela, de um lado, a cultura como parte indissociável da identidade e do prestígio de uma nação – o exemplo francês – e, de outro, a cultura entendida como um negócio entre outros, devendo autofinanciar-se e submeter-se às regras do mercado – o modelo estadunidense (BOTELHO, 2016, pp. 315 e 316).

As duas posições antagônicas exemplificam, ainda segundo Botelho, a maneira como o Estado enxerga o seu papel e o grau de sua presença na vida social. A tradição francesa de sustentação às artes, vista como responsabilidade

normal do governo, seria herança do antigo estado monárquico absolutista. Felizmente, as transformações políticas no decorrer dos séculos não teriam alterado essa premissa. Não por acaso, a França seria o primeiro país a criar um Ministério da Cultura, em 1959, convertendo-se desde então no maior exemplo de política cultural do mundo. Já nos EUA, a criação em 1965 de uma agência federal de subsídios às artes – National Endowment of Arts – não garantiu a constituição de uma política cultural articulada em nível nacional. O objetivo da agência seria, antes, o de subvencionar artistas e instituições através de uma seleção desempenhada por um comitê de especialistas renovados periodicamente e sem ligações com a própria instituição. Apesar disso, Isaura Botelho atenta que seria um erro afirmar que o setor público é ausente no caso estadunidense. Se é verdade que a presença do setor privado no apoio às artes é significativamente maior, isso se dá, substancialmente, por conta da presença fundamental do governo na chamada ajuda indireta. Efetivamente, isso acontece através de uma consistente política fiscal onde o investimento privado é amplamente estimulado, de forma que o Estado atua mais como um facilitador e mediador essencial (BOTELHO, 2016, p.316).

No caso europeu, lembra Miceli (1985, p.11), as primeiras experiências de financiamento de práticas artísticas remontam, historicamente, ao período da hegemonia do mecenato durante o século XV – mesmo período em que as atividades artísticas ganharam o status de “ofício”. À época, a prática do mecenato era exercida, sobretudo, pelas aristocracias, cortes dos príncipes e monarcas absolutistas, altos dignitários eclesiásticos e, posteriormente, também pelas parcelas abastadas e cultas da burguesia financeira, industrial e comercial. Não por acaso, foi no auge dos impérios europeus, entre os séculos XVIII e XIX, que inúmeras instituições culturais de grande prestígio, como as Óperas de Paris (França), e Viena (Áustria) e os teatros La Scala de Milão e São Carlos de Nápoles (Itália) irão se consolidar.

O estudo empreendido por Miceli ressalta, ainda, que a vitalidade e potência destas instituições resistiriam a inúmeras adversidades históricas, a exemplo do processo tardio de unificação da Alemanha e Itália, da intensificação dos processos de industrialização e urbanização, e dos impactos da Segunda Grande Guerra. Foi justamente durante o período de reconstrução das economias europeias que países como Áustria, França, Alemanha e Itália passaram a assumir a gestão de antigas instituições reais como responsabilidade do Estado. É a partir desse momento

específico que se observará um considerável afluxo de recursos públicos no campo da cultura nestes países. Para além das premissas ideológicas em torno das identidades nacionais, vigentes na época, as quais teriam contribuído para este movimento, isso também se deve ao reconhecimento do Estado ao fato das chamadas artes cênicas e música instrumental erudita não gerarem receitas de bilheteria suficientes para cobrir seus gastos operacionais.

Especificamente no caso italiano, Miceli afirma que a primeira experiência de organização nacional no campo das artes remontaria ao período do regime fascista. Nos anos 1920, durante a atuação de Mussolini⁴¹, seria criada a Opera Nazionale Dopolavore, cuja constituição contemplava um vasto programa de ação cultural que abarcava diversos gêneros culturais por todo o país sob a tônica do saudosismo patrioteiro (MICELE, 1985, p. 14). No momento seguinte à Segunda Guerra Mundial, o governo, então republicano, converteu-se no principal patrono das artes, tendo sua atuação modelada pelas diretrizes contidas na legislação de 1946 – a qual assegurava suporte financeiro oficial em bases estáveis a diversas instituições culturais. Neste ambiente claramente favorável, mais de uma dezena de companhias de ópera teriam sido contempladas com subsídios públicos. Isso resultaria, em pouco tempo, em uma tradição de autonomia organizacional e artística que se reproduziria fortemente na Itália nas décadas seguintes.

Já na esfera teatral, a primeira experiência de subsídio público na Itália data de 1960, quando da criação do Piccolo Teatro de Milão⁴². Essa experiência inauguraria um esquema de financiamento público na área teatral semelhante ao experimentado pelas companhias de ópera desde a década de 1920. Como reflexo, até meados de 1970, o Estado italiano subsidiava mais de duas dezenas de companhias de teatro estáveis no país. Esse fluxo, vale mencionar, se estenderia ainda às orquestras sinfônicas sediadas em Roma, Milão, Turim e Nápoles, que seriam igualmente subsidiadas pelo Estado (MICELE, 1985, pp. 30 e 31).

⁴¹ Benito Mussolini foi um ditador e um dos fundadores do fascismo na Itália, regime totalitário que vigorou no país entre 1922 e 1943.

⁴² O Piccolo Teatro de Milão foi criado em 1947 pelos artistas italianos Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Gianni Ratto – o qual migrou para o Brasil em 1954, vivendo aqui até sua morte, em 2005 - como reação aos vestígios do regime fascista italiano. O objetivo era apresentar espetáculos populares de alto nível, em que o desempenho do grupo se sobrepunha à performance individual. Desde o início, a companhia conquistou fama e prestígio encenando ora textos inéditos italianos, ora grandes clássicos (retirado de textos que compunham a exposição *Gianni Ratto – 100 anos*, realizada no Sesc Consolação entre 7 de fevereiro e 29 de abril de 2017, e que visitei no dia 29 de abril de 2017).

Nota-se, portanto, que a concepção de uma política cultural está intimamente ligada aos preceitos políticos vigentes. Como pudemos ver, embora a relação entre política e cultura não seja recente na história da humanidade (CALABRE, 2009; BOLÁN, 2006), foi somente após a Segunda Guerra Mundial que a noção de política cultural passou a ser associada às ações de governo no espaço sociocultural. Nesse sentido, é bastante recente o entendimento de que cultura deve ser tratada sob a perspectiva de política pública, ou seja, enquanto resultado das atividades políticas, envolvendo diferentes agentes, e com caráter normativo e ordenador (CALABRE, 2009).

Desse modo, e como vimos, um dos vestígios do movimento pós-guerra na Itália foi a consolidação de um Estado atuante no campo cultural onde empreendeu amplamente o financiamento público das artes. No que tange especificamente ao teatro, na década de 1970 o país vivenciou um movimento singular e que inauguraria um novo modo de produção no âmbito do teatro experimental. Uma das reverberações mais emblemáticas foram os chamados Centros de Pesquisa, criados em várias cidades italianas. Seus proponentes tinham liberdade de submeter ao Ministério da Cultura o formato de projeto que desejassem, e receberem, uma vez aprovado, um subsídio para a execução de seu programa. Segundo a dramaturga italiana Renata Molinari (2018), a criação dos Centros de Pesquisa refletiu um momento excepcional vivido pela cena teatral na Itália. De acordo com ela, naquele momento, o teatro não era visto como uma questão reservada aos “homens de teatro”, mas como um prolongamento de algo vital na sociedade, como sede de experiências artísticas e sociais, como força motriz da consciência e oportunidade de fala e expressão daqueles que não poderiam fazê-lo. De forma que os Centros de Pesquisa da Itália constituíam uma espécie de ponto de conexão entre a pesquisa mais refinada no teatro e a exploração do potencial do teatro na esfera social.

Como veríamos, muitos foram os Centros de Pesquisa criados na Itália nessa década, a exemplo do Centro di Ricerca per il Teatro, de Milão, e o Centro per la Sperimentazione e Ricerca Teatrale, de Pontedera. Criados em 1974, os dois centros tornaram-se referência no campo da experimentação e pesquisa teatral, promovendo inúmeras atividades artístico-formativas com renomados nomes do teatro experimental, como o próprio Grotowski, Odin Teatret, Bread and Puppet, Tadeusz Kantor, Roberto Wilson, Julian Beck, Meredith Monk, Leo de Bernardinis,

Carlo Cecchi, Giorgio Barberio Corsetti, Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, Gabriele Vacis e Marco Paolini, entre outros.

Ao tocarmos na constituição dos Centros de Pesquisa italianos na década de 1970, foi interessante constatar que o Centro per la Sperimentazione e Ricerca Teatrale di Pontedera fora consolidado pelos mesmos agentes que criaram e geriram, anos mais tarde, o Workcenter of Jerzy Grotowski. Ora, essa informação redimensionou sensivelmente a pesquisa, redirecionando nosso olhar para o empreendimento anterior ao instituto de Grotowski. Uma das hipóteses considerada era a de que a experiência na criação e gestão do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera pudesse ter conferido a esses três agentes uma experiência na produção-gestão-administração fundamental para a criação e gestão do futuro empreendimento junto ao artista polonês.

Assim, modificaríamos uma vez mais o recorte histórico da pesquisa. Dessa vez, tratava-se de um novo recorte temporal: deveríamos retornar para meados da década de 1970. Interessava-nos verificar como os três jovens italianos se encontraram, como conceberam o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, quais funções teriam exercido, se (e como) a experiência na criação e gestão do novo centro teria influenciado a criação e gestão do futuro Workcenter, como encontraram com Grotowski e de que maneira consolidaram com o encenador uma relação que daria suporte – e não só material, como veremos – para as suas investigações nos seus últimos quatorze anos de vida. Para além disso, perguntávamos o que teria feito esses três agentes dedicarem suas vidas a esse projeto e a Grotowski, desdobrando suas ações continuamente mesmo depois da morte do artista? Que tipo de relação teriam estabelecido com o criador polonês? O que os teria mantido lealmente conectados ao projeto artístico deste artista ao longo de tantos anos? Chegávamos, assim, ao momento das entrevistas junto aos três agentes que nomeamos aqui como invisíveis, pois são pouquíssimos citados – talvez Bacci fuja um pouco a essa regra por ser também diretor de teatro – quando se trata da fundação do Workcenter e do trabalho ali realizado.

Os agentes invisíveis na produção e gestão do Workcenter

Em março de 2013, durante temporada paulistana do espetáculo *Recusa* no Espaço Itaú Cultural São Paulo, a diretora Maria Thais me enviou por mensagem de celular a relação de seus convidados para aquela noite. Dentre os nomes constava o

de Carla Pollastreli. Antes mesmo que eu respondesse, Maria Thais me ligou para confirmar o recebimento dos nomes, enfatizando que pelo menos o da sua amiga que vinha da Itália e que estava de passagem pelo Brasil precisava estar garantido. Ao que ela me pergunta: “Você sabe quem é Carla, né? É a produtora de Grotowski”.

A primeira vez que eu tinha ouvido o nome de Pollastreli foi durante um encontro com amigos de teatro em que se comentava, em tom descontraído, quais eram as referências artísticas para os integrantes do grupo. Diante da vasta lista com nomes dos mais variados e reputados criadores, provooco o grupo perguntando se eles conheciam apenas nomes de artistas e se saberiam me dizer o nome de pelo menos um(a) grande produtor(a). Para minha surpresa – porque nem eu mesma saberia dizê-lo naquele momento – uma das atrizes me responde convicta: “Ah, sim... Carla Pollastreli”. Também ali, Pollastreli foi me apresentada como a “produtora do Grotowski”. Somente mais tarde eu saberia de seu importantíssimo trabalho também como tradutora do artista polonês. Foi depois da apresentação de *Recusa*, durante jantar oferecido por Maria Thais, que eu saberia que Carla Pollastreli teria sido uma das agentes responsáveis pela criação e produção do Workcenter of Jerzy Grotowski. Logo depois, confio a Maria Thais o meu desejo, ainda tímido, de estudar a produção na trajetória de Grotowski. Data também desse momento o início da inestimável e contínua colaboração que Thais terá para com esta pesquisa.

Como já mencionado, eu encontraria novamente Carla Pollastreli em março de 2015, durante o “Simpósio Internacional Repensando Mitos”, na Unicamp. Durante um almoço e depois de apresentá-la o pré-projeto deste mestrado, Pollastreli se mostrou muito solícita a me auxiliar, o que de fato o fez durante todo o processo da pesquisa. Assim, foi ela quem me forneceu outros dois nomes que acreditava serem agentes importantes que, junto com ela e Grotowski, teriam atuado na consolidação do Workcenter em Pontedera. Também ali ela me esclareceria que, apesar de estar envolvida desde os primeiros anos do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, seriam Bacci e Dini os seus verdadeiros criadores, já que sua colaboração nesse centro teria começado efetivamente três anos depois de sua abertura.

Ainda que Roberto Bacci e Carla Pollastreli sejam amplamente conhecidos no meio cênico europeu e relativamente no brasileiro por suas atuações enquanto

diretor e tradutora, respectivamente, nada encontrei sobre suas ações no âmbito da produção e gestão das duas iniciativas – Centro per la Sperimentazione e Workcenter – e menos ainda sobre Luca Dini. Assim, procuramos contemplar nas entrevistas o percurso individual de cada um desde os anos de formação até o momento em que se encontraram, tentando entrever o que os manteria enquanto parceiros por mais de quarenta anos. Com o objetivo de privilegiar as narrativas pessoais dos agentes, optamos em agregar uma minibiografia que cada um deles escolheu nos enviar como porta de entrada aos tópicos que serão abordados nos subtítulos posteriores.

Carla Pollastrelli

Nasceu em 1950 em Vicenza, na Itália. Graduou-se em 1976, em Língua e Literatura Polonesa pela Venice University. De 1977 a 2012, trabalhou no Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale – desde janeiro de 1999 Fondazione Pontedera de Teatro –, onde trabalhou em projetos especiais, relações internacionais, projetos de treinamento e atividades editoriais. Em 1985, iniciou uma colaboração permanente com Jerzy Grotowski que levou à criação em Pontedera, na Itália, no ano seguinte – dentro do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale –, de um instituto internacional de pesquisa avançada: o Workcenter of Jerzy Grotowski (desde 1996 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards), dos quais foi diretora executiva.

Entre 2004 e 2009 coordenou o projeto ítalo-brasileiro Casa Laboratório para as Artes do Teatro, atuando em São Paulo, no Brasil, sob direção artística de Carlos Augusto Carvalho (Cacá Carvalho) e Roberto Bacci.

Editou (ao lado de Ludwik Flaszen) e traduziu o livro *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro (segunda edição, La casa Usher, 2007; edição em português, Sesc Editora Perspectiva, 2007). Desde 2005 dirige, com Roberto Bacci, a série *Oggi, del teatro* publicada por La casa Usher. Editou e traduziu publicações polonesas, em particular os volumes: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, (Pontedera, 2001; II edizione Firenze, 2007); e *Holiday e Teatro delle Fonti*, (La casa Usher, Firenze, 2006). Compõe o grupo de curadores que publicou a primeira edição polonesa de *Testi* di Grotowski (2013). Também editou e traduziu a edição italiana em quatro volumes – a primeira após a edição polonesa – dos títulos completos *Testi 1954-1998* (La casa Usher) na

série *Oggi, del teatro*. Os subtítulos dos dos quatro volumes referem-se às etapas essenciais do percurso criativo de Grotowski e estão em ordem: *A possibilidade de teatro, Teatro Pobre, Além do Teatro, A Arte como Veículo*.

Em 2000, foi condecorada com o Prêmio Stanislaw Ignacy Witkiewicz da seção polonesa do ITI. Em 2003, recebeu a honra de mérito cultural do Ministério da Cultura da Polônia. E em 2015, o Prêmio Especial Ubu, italiano, pelo trabalho fundamental de difusão do pensamento de Jerzy Grotowski através da tradução e da publicação completa de seus escritos via La casa Usher.

Roberto Bacci

Nasceu em Pisa em 1949. Com passagens pelos cursos de Arquitetura e de Letras, atuou desde então como diretor teatral e gestor cultural. Em 1974, inserido no movimento que geraria na Itália a criação de diversos Centros de Pesquisa na área teatral – além de fortemente inspirado pelos trabalhos do Odin Teatret e do Living Theatre⁴³. Fundou junto ao ator Luca Dini, o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera. A proposta do novo centro era atuar nas áreas de produção, formação profissional para artistas, programação de eventos espetaculares, além de promover publicações nos âmbitos regional, nacional e internacional. Em 1985, criou com Grotowski e em parceria com Pollastrelli e Luca Dini – apresentado logo abaixo -, o Workcenter of Jerzy Grotowski em Pontedera. Bacci acumula, ainda, as experiências de direção de importantes festivais teatrais na Itália, sendo, desde 2002, diretor artístico de teatro do Festival Fabbrica Europa, em Florença. É, também, diretor artístico desde 2003 da Casa Laboratório para as Artes do Teatro, em São Paulo, em parceria com o ator brasileiro Cacá Carvalho.

Luca Dini

Nasceu na Itália em 1955. Aos 19 anos, Dini conheceu Roberto Bacci no grupo de teatro amador Picolo Teatro de Pontedera, onde desenvolveram as

⁴³ O Living Theatre foi fundado em 1947, em Nova York, pelo casal de atores, diretores e teóricos teatrais Julian Beck e Judith Malina. É considerada uma companhia de teatro *off-broadway*, designação a trabalhos mais experimentais e menos articulados comercialmente que se apresentam em teatros menores de Nova York. O apogeu do trabalho do Living Theatre marcou a explosão da contracultura, nos anos 1960 e 1970, radicalizando as práticas artísticas da época. O grupo também fez parte do movimento contra a Guerra do Vietnã, estimulando a desobediência civil, sendo considerado uma instituição cultural não grata pelo governo norte-americano, bem como pelo governo brasileiro. Isso porque seus cofundadores, Julian Beck (1948-1985) e Judith Malina (1926-2015), estiveram no Brasil no início dos anos 1970, trabalhando com o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, assumidamente influenciado por suas propostas de um teatro inovador e anárquico.

primeiras experiências artísticas como parceiros. Em 1974, fundou em parceria com Bacci o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, também em Pontedera. Nesse espaço, desenvolveu variadas funções, com destaque para relações institucionais na esfera nacional. Desde 1982, desempenha a função de codiretor desse centro, também assinando a direção artística de alguns projetos. Desde 2003, coordena a programação da Fondazione Fabbrica Europa per le Arti Contemporanee e atua como diretor e/ou colaborador em vários festivais internacionais na Europa.

Encontro com Grotowski

De acordo com as entrevistas realizadas entre setembro e novembro de 2016, a rede de cooperação entre os três agentes italianos começou a ser tecida em 1975, durante a realização da Bienal de Veneza. Roberto Bacci, com 25 anos, e Luca Dini (19), conheceriam durante a Bienal a recém formada tradutora da língua polonesa, Carla Pollastrelli (24). Foi também nesse mesmo ambiente que todos conheceriam pessoalmente Jerzy Grotowski (42). Naquela edição da Bienal, o Teatro Laboratório realizou um complexo programa que incluiu oficinas, projetos parateatrais, encontros de trabalho com jovens grupos teatrais italianos e vinte apresentações de *Apocalypsis cum figuris*, num antigo paiol da ilha de San Giacomo, em Paludo (POLLASTRELLI, 2009). Era final do outono de 1975. Data desse momento a gênese de uma relação ininterrupta entre Roberto Bacci, Carla Pollastrelli, Luca Dini e Jerzy Grotowski e seu Teatro Laboratório⁴⁴.

Vale dizer que Roberto Bacci e Luca Dini já eram companheiros desde o início dos anos 1970 no grupo amador Piccolo Teatro de Pontedera. Segundo Bacci, foi em grande parte em função das vicissitudes enfrentadas no contexto de um grupo amador do interior, e da forte influência da contracultura, que o Piccolo começou a buscar novas referências de como fazer teatro. O fato de não terem formação profissional e uma empresa que pudesse representá-los juridicamente os excluía de ter acesso tanto aos circuitos profissionais do teatro quanto aos mecanismos de financiamento público. Assim, por exemplo, Eugenio Barba lembra

⁴⁴ Como viríamos a saber mais tarde, foi também nessa ocasião que a dramaturga italiana Renata Molinari conheceu Grotowski pessoalmente. Em entrevista concedida em fevereiro de 2018, a artista afirmou que já era conhecedora do trabalho de Grotowski através de livros, principalmente devido aos esforços de Eugenio Barba na difusão do nome e obra do artista polonês na Itália, cuja ação mais impactante foi a publicação naquele país, em 1965, do livro *Em busca do teatro perdido* [*Alla ricerca del teatro perduto*]. No mesmo ano, Grotowski participaria de seminários em Pádua, Milão e Roma (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p 43).

em entrevista cedida em Brasília, em dezembro de 2017, que foi em meados de 1971 que Bacci o procurou pela primeira vez dizendo estar interessado em pesquisar o trabalho criativo do Odin Teatret. A aproximação com Barba faria dele a principal referência artística do Piccolo, influenciando diretamente a decisão de profissionalizarem-se.

Assim, quando surgiu na Itália o movimento de criação dos Centros de Pesquisa, Bacci e Dini inscreveram um projeto para concorrerem ao subsídio estatal. Se desse certo, a ação resolveria de cara as duas preocupações centrais do Piccolo: a profissionalização do grupo e a representação jurídica necessária para concorrerem a outros mecanismos de financiamento. Desse modo, como eixo pedagógico, a jovem dupla apostaria em um programa prioritariamente de atividades formativas, anunciando o desejo de profissionalizar não somente os integrantes do Piccolo, como a comunidade artística amadora de Pontedera e seu entorno. Uma vez tendo sido agraciados pela subvenção, criariam juntos em 1974 o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera – operante até os dias de hoje.

45

Dado os objetivos da jovem dupla, seriam atraídos ao Centro, já nos primeiros anos de seu funcionamento, importantes criadores provenientes de outras regiões da Itália, e também de países como Índia, Bali, Japão, EUA e Dinamarca. Foi justamente movidos pelo propósito de ampliação da sua rede de contatos que Bacci e Dini enxergaram na Bienal de 1975 um espaço estratégico para a divulgação do novo centro e para conhecerem alguns dos nomes da nova vanguarda do teatro mundial. Neste sentido, foi a primeira vez que tiveram contato pessoal com

⁴⁵ A título de contextualização, em 1999, o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale mudou seu nome para Fondazione Pontedera Teatro. Em outubro de 2008, foi inaugurada a nova sede, projetada pelo Estúdio Tamino-Gaudezi, quando então foi renomeado Teatro Era. Em 2015, teve suas atividades fundidas com a Fondazione Teatro della Pergola, alterando mais uma vez o nome, dessa vez para Teatro da Toscana. Segundo Carla Pollastrelli, a última alteração se deve a um recente movimento do governo italiano em conferir o *status* de “Teatro Nacional” a espaços considerados pela estatal como os mais relevantes do país. Em seu histórico, o Centro acumula importantes premiações, a realização e direção de importantes festivais italianos, relações estáveis de cooperação com várias instituições e teatros estrangeiros, como o Teatrul Național Cluj-Napoca, dirigido por Mihai Măniuțiu, da Romênia; Casa Laboratório para as Artes do Teatro, de São Paulo, Brasil; La Fonderie, Théâtre du Radeau de Le Mans (França); Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, na Dinamarca; o Théâtre des Bouffes du Nord, dirigido por Peter Brook, na França; a Escola de Arte Dramática, dirigido por Anatoly Vassiliev, da Rússia; Instytut im. Jerzego Grotowskiego, de Wrocław, Polónia; o Centro de Arte Contemporânea Ujazdowski Castle, dirigido por Wojtek Krukowski, Polónia; e um relatório em construção com a Academia de Teatro de Xangai (China). A nosso ver, esse pode ser um interessante objeto de estudo, o de contemplar as variadas configurações de gestão que as mais de quatro décadas do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale reuniu desde sua fundação.

Grotowski e seu trabalho – quando, então, assistiram ao espetáculo *Apocalypsis cum figuris*⁴⁶, do Teatro Laboratório. De acordo com as entrevistas, eles teriam saído do espetáculo profundamente impactados e decididos a levar o Teatro Laboratório a Pontedera – algo que de fato se realizaria. Assim, alguns meses depois, o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale promoveria duas atividades em Pontedera e Pisa: uma oficina de duas semanas com Rena Mirecka e Antoni Jaholkowsk, atuantes no espetáculo *Apocalypsis cum figuris*, e um encontro com o cofundador do Teatro Laboratório e crítico literário Ludwik Flaszen. Desde então e de acordo com os entrevistados, inicia-se uma relação permanente entre o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale com o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, o qual seria, junto com Barba, uma de suas principais referências.

Quanto a Carla Pollastreli, as circunstâncias que possibilitaram seu encontro com o artista polonês remontam ao seu período de estudante. De acordo com entrevista realizada em seu apartamento em Pontedera, em setembro de 2016, ao final do primeiro ano de graduação no curso de Língua e Literatura Estrangeira, na Venice University, um amigo a teria feito uma proposta que considerou bastante inusitada, mas que foi decisiva para seu encontro com a Polônia e o trabalho de Grotowski anos depois. À época, lembra Pollastreli, a língua inglesa era a principal e mais procurada no curso de Língua e Literatura Estrangeira. A proposta de seu amigo era de que ambos incluíssem a língua polonesa como segunda opção no teste de admissão, pois a probabilidade era de ter pouquíssimos candidatos concorrentes. Isso, argumentava ele, deveria aumentar consideravelmente as chances de serem aprovados no exame e, conseqüentemente, de ganharem uma bolsa de estudo para estudarem na Polônia. Pollastreli recorda-se de que, na época, não possuía nenhuma referência sobre a Polônia, sequer sabia bem a sua localização geográfica, mas que teria aceitado o risco diante das argumentações espirituosas de seu colega.

⁴⁶ Baseado em fragmentos da Bíblia, Fiodor Dostoiévski, Thomas Stearns Eliot e Simone Weil, *Apocalypsis cum figuris* teve os seguintes créditos em sua ficha técnica: Adaptação e direção de Jerzy Grotowski, Codireção de Ryszard Cieślak; Consultor literário: Ludwik Flaszen; Figurinos: Waldemar Krygier; Elenco: Antoni Jaholkowski, Elizabeth Albahaca, Rena Mirecka, Ryszard Cieślak, Stanisław Scierski, Zbigniew Cynkutis e Zygmunt Molik. Versão I: Teatro Laboratório – Instytut Badania Metody Aktorskiej, Wrocław. Estreia: 19 de julho de 1968 (fechada), 11 de fevereiro de 1969 (oficial). Versão II: Instytut Aktora – Teatro Laboratório, Wrocław. Estreia: junho de 1971. Versão III: Instytut Aktora - Teatro Laboratório, Wrocław. Estreia: 23 de outubro de 1973. Retirado de FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & companhia: origens e legado*. Tradução de Isa Etel Kopelman – 1ª edição. São Paulo: É Realizações, 2015.

De fato, Pollastrelli e o amigo seriam aprovados no exame e dariam início ao estudo da língua polonesa no segundo ano de graduação, em 1972. Por conta das condições bastante especiais das aulas – Pollastrelli lembra que eram em sala apenas quatro estudantes para um professor e dois leitores do idioma –, seu domínio na nova língua se desenvolveu rapidamente, de forma que ao cabo de alguns meses ela e seu companheiro de curso embarcariam juntos pela primeira vez à Polônia, agraciados com uma bolsa de estudos. Até o final do curso, Pollastrelli seria contemplada ainda com outras duas bolsas, voltando ao país mais duas vezes antes de se formar.

Em 1975, a jovem tradutora estava associada a uma cooperativa criada por um grupo de egressos do curso de letras da Venice University e que, em função de reunir diversos tradutores habilitados em muitas línguas, prestava serviços à Bienal de Veneza. Pollastrelli relata que foi depois de ter atuado como tradutora para um grupo polonês que se apresentava na Bienal, que encontrou ocasionalmente com o mesmo amigo da faculdade que a atraíra para o universo polaco. Este, por sua vez, atuava como tradutor de “um tal Teatro Laboratório”, mas não conseguiria acompanhar uma das atividades do grupo e proporia, então, a Pollastrelli que o cobrisse na atividade. Dada a disponibilidade da jovem tradutora, ela seria logo depois apresentada ao encenador polonês e aos demais integrantes do Teatro Laboratório. Fruto de alguns acasos no mínimo curiosos, iniciava-se ali em Veneza a parceria entre Carla Pollastrelli e Jerzy Grotowski e seu Teatro Laboratório.

Como já apontado, Roberto Bacci e Luca Dini também conheceram Carla Pollastrelli na Bienal e enxergaram, já naquele momento, a jovem tradutora como uma promissora parceira. Como um dos resultados desse encontro, Roberto Bacci convidaria Carla Pollastrelli para colaborar, ainda que em princípio apenas pontualmente, em diversos projetos do Centro di Pontedera entre 1975 e 1977. Em 1977, então, o diretor artístico reunira condições para assegurar um salário mínimo para a tradutora, formalizando, assim, o convite para que colaborasse de forma permanente com o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera. Pollastrelli lembra que, à época, estava formada e desempregada, de maneira que a proposta de Bacci foi aceita sem pestanejar.

Conforme verificamos, o momento de chegada de Pollastrelli ao Centro di Pontedera coincide com o afastamento temporário de Luca Dini, o qual, movido por projetos pessoais, ficaria fora da província até 1982. Desta forma, de acordo com os

entrevistados, todos os projetos promovidos pelo Centro di Pontedera entre 1977 e 1982 foram idealizados e executados por três agentes: Roberto Bacci, Carla Pollastrelli e uma secretária – da qual, vale sublinharmos, nenhum dos agentes lembrou o nome. Apesar da falha de memória, todos reiteraram a importância do trabalho desenvolvido por essa secretária, a qual responderia, entre outras coisas, pelas demandas burocráticas junto às instâncias governamentais, por redigir documentos oficiais, elaborar relatórios e planilhas orçamentárias. Ainda que pareça normal que os agentes se esqueçam do nome de uma colaboradora que esteve no Centro há mais de quarenta anos, o fato de serem apenas três pessoas envolvidas no trabalho diário pode sugerir a existência de diferentes graus de invisibilidade no que tange à concepção e produção de projetos artísticos. Ao contemplarmos os três agentes eleitos nesta dissertação como invisíveis no processo de produção e gestão do Workcenter, não devemos supor que outros não continuem invisibilizados. O que, mais uma vez, implica em ressaltar a parcialidade deste estudo, cujo propósito não é produzir uma versão oficial e totalizante dos fatos, mas, como já anunciado, complexificar a historiografia em torno do laureado criador polonês, revelando alguns dos aspectos que julgamos relevantes, e que foram ignorados ou obscurecidos ao longo da trajetória do artista – sobretudo no que diz respeito aos aspectos da produção e gestão de seu percurso.

De todo modo, o que nos interessa ressaltar é que foram apenas três pessoas que responderam pela gestão do Centro di Pontedera entre 1977 e 1982. Embora Pollastrelli afirme que o centro sempre trabalhou com equipes reduzidas ao longo de toda a sua existência, essa primeira informação sugeria algum nível de organização que garantiu o sucesso da investida, já que não foram todos os Centros de Pesquisa que vingaram na Itália – sendo Pontedera e Milão considerados os mais organizados e duradouros.

Ao considerarmos que nenhum dos agentes acumulava conhecimento *a priori* nas áreas de administração e gestão, intrigava-nos como teriam se organizado internamente, de quais recursos teriam lançado mão, quais os problemas teriam sido enfrentados por esse jovem grupo. Como propõe Michel de Certeau (1990), é tarefa do homem ordinário a invenção do cotidiano, a qual se dá, substancialmente, através de táticas elaboradas em grande medida de forma subversiva. Diante do não saber, é preciso, pois, inventar. Portanto, para Certeau, é na lida diária que o homem ordinário cria novas maneiras de operar, alterando, assim, objetos e códigos

e reapropriando-se do espaço e do uso ao seu modo. À luz da minha experiência pessoal como produtora e gestora, essa inventividade se dá por meio do fazer, do agir, do encarar o problema e “pegá-lo com as próprias mãos”. Parecia-me que ao explorar de forma mais esmiuçada o dia a dia da administração do Centro di Pontedera eu pudesse vislumbrar, ainda que exclusivamente a partir da memória de meus entrevistados, o modo como foi sendo criado um “saber prático” que eu julgava valioso para a futura experiência com o Workcenter of Jerzy Grotowski.

Fazer é pensar: a invenção do cotidiano no Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera

Para o sociólogo e historiador estadunidense Richard Sennett (2015), fazer é pensar. Interessado no diálogo entre ideias e práticas, Sennett busca evidenciar o processo criativo contido no ato de “fazer”, desmontando a suposição, segundo a qual, as tarefas tidas como manuais seriam destituídas de pensamento. Para o autor, o pensamento estaria presente tanto em tarefas supostamente simples, como a fabricação de uma cadeira, por exemplo, quanto nas consideradas de maior complexidade, como na criação de uma partitura musical. Neste sentido, sustenta-se a tese relativa à inseparabilidade entre a mão e a cabeça, entre o fazer e o pensar (SENNETT, 2015).

Esse pressuposto problematiza a concepção fortemente arraigada nas sociedades ocidentais de que a razão está sobreposta ao fazer, a mente ao corpo, a teoria à prática e assim por diante. Também coloca em xeque a suposição da filósofa alemã Hannah Arendt, ex-professora de Sennett, para quem o *homo faber* – aquele que cria vida através do trabalho – seria uma qualidade superior ao *homo laborens* – aquele que estaria, segundo a autora, condenado à rotina do trabalho braçal, análogo a um animal de carga (ARENDT, 1958). Em movimento contrário, Sennett irá defender que todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais, e que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação (2015, p. 20).

Para tanto, o autor faz uma investigação histórica acerca do trabalho manual, destacando a figura do artífice enquanto representante emblemático da unidade entre mão e cabeça, entre fazer e pensar. De acordo com Sennett, todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias. É por meio desse diálogo que se chega ao estabelecimento de hábitos prolongados, os quais criam, por sua vez,

um ritmo entre detecção e solução de problemas (SENNETT, 2015, p. 20). Nessa direção, a experiência da prática, da repetição e do erro levariam o artífice ao desenvolvimento de habilidades que o singulariza, bem como também o leva ao aperfeiçoamento da técnica. A rotina, pois, seria o elemento base para as duas coisas se consumarem – o desenvolvimento da habilidade e o aperfeiçoamento da técnica. Assim, se para Michel de Certeau o cotidiano é constituído por meio da capacidade inventiva do homem comum, para Sennett essa capacidade é dada por meio do fazer prático. A rotina aparentemente previsível e mecânica de certas atividades consideradas “meramente” executivas, e a suposta passividade dos sujeitos que as desempenham escondem modos de pensar e agir – visões de mundo, portanto – que se revelam como táticas de sobrevivência diante das diferentes conjunturas. Nessa acepção, é o homem comum – representante do *homo laborens* – que produz novos sentidos para o que é tido como dado, considerado digno apenas de ser reproduzido mecanicamente. Muito longe de um executor de tarefas, passivo frente às condições impostas, esse homem se defronta e reage aos obstáculos de sua atividade através da invenção e apropriação de novos modos de fazer. Ele não estaria ocupado com “o que” fazer, mas em “como fazer”. O “como fazer?” é, portanto, a pergunta que move o homem que faz.

No âmbito da produção teatral, embora muitas funções sejam complementares, cremos que o agente que se ocupa prioritariamente do “como fazer” seja o produtor cultural. Muito embora em algumas conjunturas – não todas, felizmente – ele seja frequentemente associado a um vendedor de espetáculos, é ele quem prioritariamente se ocupa do como viabilizar (recursos para a consumação da obra), do como garantir (condições para a criação, circulação e fruição da obra), do como mediar (relações entre os diferentes agentes e setores que compõem o processo criativo de um bem simbólico), do como planejar (as diferentes etapas que envolvem a criação e consumação do projeto), do como executar (as inúmeras ações distribuídas criteriosamente entre as etapas de pré-produção, produção e pós-produção), do como gerir (pessoas, vaidades, frustrações, medos, sonhos, ambições), do como definir (a ação que garantirá a sobrevivência do projeto), do como administrar (recursos humanos, materiais, econômicos, criativos), do como buscar (parcerias, apoios, permutas), do como redimensionar (a obra, a partir de inúmeras microdecisões cotidianas que refletirão diretamente no como a mesma será apresentada ao mundo), etc.

Por exemplo, se o agendamento da pauta de uma estreia de um determinado espetáculo pode parecer apenas uma questão de agenda, é, antes de qualquer coisa, a escolha do como e onde a obra encontrará com o público. Isso não é simples, tampouco está restrito a uma ação pontual. Embora passível de ser resolvida por meio de um único telefonema ou *e-mail*, é resultado de inúmeras avaliações e ponderações sensíveis à obra, consideradas previamente. Se pensarmos na circulação de um espetáculo, para tomarmos um outro exemplo, mesmo quando envolve poucos destinos, ela implica uma complexa logística que compreende uma série de ações, como a organização de um cronograma de ação detalhado, a definição das equipes (técnica, artística, administrativa, locais), o gerenciamento de agendas (do grupo e as pessoais), a elaboração de roteiros para situar integrantes e parceiros do projeto sobre como e quando serão executadas as distintas fases da circulação, contatos prévios com as cidades e seus produtores locais, seleção estratégica de local para hospedagem (a fim de se otimizar os recursos), definição dos estabelecimentos parceiros, plano de divulgação, criação da identidade visual do projeto, definição das peças gráficas, criação de *press release*, relação com financiadores, gestão orçamentária, administração de conflitos, lida com imprevistos, etc. Isso para aludir a um problema corriqueiro no interior da produção de grupos e artistas cênicos. Se ampliarmos isso para a gestão de uma trajetória artística, podemos imaginar o nível de complexidade intrínseco ao papel do produtor – sobretudo porque, como postula Avelar (2008, p. 52), sendo as fronteiras entre as atividades de produção e gestão bastante tênues, é muito comum que um mesmo profissional atue simultaneamente como produtor e gestor, acumulando as duas funções.

Nesta direção, entendemos que o fazer não está dissociado do pensar. Justamente por isso, uma separação muito rígida entre criação e produção não nos parece ter sentido. Menos ainda a designação de que a criação responde exclusivamente pelas questões subjetivas de um projeto, enquanto a produção supostamente se ocuparia das de ordem objetiva. Claro está para nós que as coisas são bem mais híbridas do que isso. Assim como a criação é também objetiva, há igualmente subjetividade na produção. Não estamos afirmando que se trata das mesmas coisas. Tampouco acreditamos que são contrárias, antagônicas, incompatíveis. Estamos, portanto, menos interessadas em sublinhar as diferenças entre uma e outra e mais inclinadas a reconhecer os hibridismos, os pontos de

convergência, os espaços de contágios, ou mesmo as divergências que potencializam. Ao nosso ver, produção e criação não caminham separadamente. Mas são mutuamente necessárias, como pares complementares de uma mesma engrenagem, cujo pleno funcionamento depende de uma relação equilibrada e criativa entre elas.

Foi o que reconhecemos no interior do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera através das entrevistas realizadas com seus agentes fundadores. Como constatado anteriormente, a operacionalidade do Centro di Pontedera em seus primeiros anos foi assumida e executada por apenas três agentes: Roberto Bacci, seu idealizador e diretor teatral, a tradutora Carla Pollastrelli – que iniciaria aí a sua experiência como produtora – e uma secretária. Sabendo que a execução da gestão de um grupo ou espaço cultural compreende o domínio de variadas noções em diferentes campos, como a economia, o jurídico, o planejamento, o *marketing* e a administração (CUNHA, 2007), interessava-nos averiguar como esses agentes se organizaram no interior desse espaço de forma a consolidar um *modus operandi* sustentável, mesmo sem conhecimento prévio nas respectivas áreas.

A partir das entrevistas, reconhecemos dois principais procedimentos organizacionais que teriam, a nosso ver, favorecido a performance bem-sucedida do pequeno grupo. A primeira tem a ver com uma clara divisão de tarefas entre os três agentes e a segunda, ao contrário, com a ideia de trabalho compartilhado. Assim, por exemplo, Roberto Bacci se ocupava das relações institucionais e da garantia dos recursos financeiros, humanos e materiais. Pollastrelli respondia pelas relações internacionais – dado que falava fluentemente três idiomas na época: italiano, inglês e polonês – e pela gestão dos projetos, o que envolvia a elaboração e sua coordenação, o desenvolvimento de um plano de ação, a gestão orçamentária, a busca por espaços, o controle da logística e sua divulgação. A secretária, por fim, lidava com os assuntos contábeis e jurídicos – o que envolvia o trato com a máquina pública, os processos de prestação de contas e elaboração de documentos, planilhas etc. Quando Luca Dini retorna ao Centro, em 1982, sua atuação ficaria focada nas relações institucionais com a capital, com a Região e o Ministério, e com os demais teatros da Itália, e Bacci vai pouco a pouco retomando o seu trabalho como diretor teatral – sem nunca, no entanto, afastar-se completamente das relações institucionais do Centro. Embora esteja claro para nós a existência de uma

divisão de tarefas, é importante dizer que isso, no entanto, não foi feito de forma consciente ou planejada. Por mais de uma vez os agentes me afirmaram que cada um foi assumindo aquilo que melhor julgava fazer, porque diante de tanto trabalho havia sempre o que fazer. Essa distribuição de função acabou por acontecer de forma muito natural e a partir das habilidades pessoais dos agentes.

No que diz respeito ao trabalho compartilhado, segundo verificamos, também se deu de forma completamente ocasional, como consequência natural da condição espacial que o grupo dispunha. Como não possuíam sede, todo o trabalho era realizado em uma pequena sala, onde os três agentes trabalhavam juntos por todo o tempo. Por esta razão, era relativamente orgânico que os avanços e obstáculos diários enfrentados individualmente fossem compartilhados com os demais companheiros de sala em tempo real. Isso significa que, mesmo que agindo intuitivamente, como me disseram, os agentes acabavam por criar uma agenda em comum, determinando as prioridades, se antecipando a possíveis problemas, etc. Ainda que os agentes afirmem que nunca pararam para elaborar um modo de trabalhar, que em grande parte do tempo agiram apenas intuitivamente, que o trabalho consistia em “fazer acontecer” os projetos, e que lhes parecia bastante natural resolver os problemas, a despeito disso tudo, entendemos que o que eles estavam fazendo era um modo rudimentar – e nem por isso não eficiente – de planejamento estratégico. E, o melhor, participativo – um dos maiores desafios enfrentados para seu pleno andamento. Isso porque podemos reconhecer na dinâmica administrativa cotidiana a preocupação com objetivos e resultados esperados, com prazos de execução, a monitoração permanente, a sustentabilidade dos projetos, sua gestão orçamentária, etc. Assim, embora afirmem que apenas resolviam o que tinha para ser resolvido – exemplo claro do pensar por meio do fazer –, reconhecemos que essa configuração natural das coisas conferiu ao trabalho uma dinâmica bastante otimizada.

Numa análise mais cuidadosa, nota-se que na ausência de recursos materiais e econômicos os agentes acabaram por empregar todas as competências e habilidades pessoais a serviço do novo Centro. E isso nos remete a Michel de Certeau (1990), para quem o homem ordinário, não possuindo base para estocar benefícios, aproveita as “ocasiões” para transformar, ressignificar e criar novos sentidos, aproveitando a máxima potência de cada recurso. Em sintonia com esse pressuposto, o gestor cultural brasileiro Romulo Avelar (2016) acredita que o

exercício de reconhecimento das habilidades pessoais dos pares pode revolucionar a produção e gestão de artistas e coletivos cênicos, sobretudo dentre os mais jovens – quando a ausência de recursos é, via de regra, mais severa. Imaginemos o que pode significar para um grupo em formação descobrir que um de seus integrantes tem noções básicas de *designer* ou fotografia, que outro escreve bem, outro possui boa oratória, ou fala fluentemente uma língua, enfim. Uma vez diagnosticadas, tais habilidades podem gerar resultados efetivos, como a criação de um *site* e peças gráficas para divulgação, ensaios fotográficos, elaboração de projetos e informativo de imprensa, tradução de textos e projetos de venda, início de uma projeção internacional, etc.

Ainda neste sentido, diante da ausência de recursos econômicos, Avelar sugere como alternativas possíveis a contratação coletiva de serviços ou mesmo a troca de serviços entre grupos. Assim, se o custo para a criação de um *site* é muito alto, pode-se reunir alguns artistas e criar uma plataforma comum – a exemplo do Coletivo A.N.A.⁴⁷. Ou mesmo somar esforços para minimizar os custos com a circulação dos grupos, como tem feito a PLATÔ⁴⁸. Se um determinado agente entende de iluminação, por exemplo, pode prestar serviço a outros coletivos em troca de diferentes serviços como os já mencionados (*designer*, fotografia, tradução etc). A provocação de Avelar parece providencial em tempos de desmonte generalizado do Estado brasileiro e em que não se enxerga nenhuma perspectiva de políticas públicas na cultura. Ou seja, a perspectiva histórica nos diz que os recursos tendem a escassear ainda mais. Para além disso, é preciso reconhecer também que, ao menos no Brasil, os agentes culturais parecem demonstrar mais aptidão para elencar as ausências e problemas do que para reconhecer as oportunidades e

⁴⁷ O Coletivo A.N.A – Amostra Nua de Mulheres é uma iniciativa criada em 2011 por oito jovens compositoras e que se reuniram para viabilizar seus trabalhos de forma coletiva. Assim, dividiram os custos para a criação de um *site* e para o lançamento do primeiro CD. Além disso, as artistas se dividem na produção de forma a viabilizar a circulação umas das outras. Ver mais em <https://amostranuadeautoras.wixsite.com/coletivoana> (visitado em 07/02/2018 às 11h41).

⁴⁸ Formada pela Cia. Luna Lunera, Grupo Espanca!, Grupo Teatro Andante e Grupo Teatro Invertido, PLATÔ é uma plataforma de internacionalização de espetáculos de teatro de grupos mineiros destinada que destina-se a difundir por festivais, simpósios, feiras e rodadas de negócios internacionais, espetáculos de Belo Horizonte,-MG, que circulam pelo Brasil nos últimos anos. Na prática, cada grupo contribui mensalmente com um valor simbólico que, quando somado, confere condições para a contratação de uma produtora internacional que atua como agente dos quatro coletivos. Para tanto e num primeiro momento, os grupos traduziram para o espanhol uma de suas obras para a legendagem, de forma a facilitar a circulação das companhias na América Latina. Num segundo momento, o objetivo será a tradução para a língua inglesa. PLATÔ é dirigida por Marcelo Bones, que atua como curador, diretor artístico e programador nos cenários nacional e internacional. Ver mais em <https://www.teatroandante.com.br/plat-> (consultado em 07/02/2018 às 11h34)

potências. De modo que a proposição de Avelar pode se configurar numa boa chance de atuarmos de maneira mais proativa em nosso cotidiano.

O procedimento dos jovens italianos demonstra como o aproveitamento das habilidades pessoais e a divisão das tarefas, culminou quase que naturalmente em um arranjo administrativo funcional e otimizado. Ainda que concretizado de forma intuitiva, é possível perceber nesse arranjo a presença de elementos caros à gestão, como a organização, o planejamento, a cooperação e o compartilhamento. Pode parecer simples, mas não é. Mesmo em companhias tidas como consolidadas, é possível encontrar modos de organização bastante desequilibrados e improdutivos. De longe, o planejamento é o que costumeiramente mais enfrenta resistência. Sob o pretexto de se perder muito tempo planejando, inúmeros profissionais da cena se ocupam em atender às demandas diárias, sob a ilusão de estarem “produzindo” alguma coisa. No lugar de se construir as condições para um trabalho a médio e longo prazos, o foco desses profissionais quase sempre se restringe a executar “o projeto da vez”. A nosso ver, essa postura, pouco previdente e empreendedora, além de manter o ritmo de trabalho pautado no imediatismo, revela um modo de se relacionar com o trabalho artístico bem diverso daqueles que o entendem como um ofício. A relação com a arte, nestes casos, nos parece quase adolescente e mais afeita ao *hobby*, de forma que o trabalho fica exponencialmente mais exposto às intempéries da área cultural brasileira do que aqueles que atuam pautados na ação planejada, por meio da qual se pode prever e, assim, reagir com mais premência e eficácia às tormentas tão recorrentes no campo artístico.

Esse estágio mínimo de organização e gestão compartilhada atrelado ao planejamento foram fatores determinantes para que em poucos anos o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera figurasse entre os Centros de Pesquisa de referência na Itália. No início dos anos 1980, por exemplo, e de acordo com os entrevistados, o Centro seria convidado a dirigir importantes iniciativas culturais na Itália, a exemplos dos festivais de Santarcangelo, de Volterra e o Europa-Firenze.

Dentre as dificuldades vivenciadas nos anos inaugurais do Centro, notamos especial destaque para a ausência de sede própria e a falta de sustentabilidade econômica da iniciativa. Segundo Pollastrelli, nos primeiros seis anos do instituto todo o trabalho administrativo e de pré-produção dos projetos foi desenvolvido na pequena sala alugada, cujo mobiliário se limitava a um telefax. Durante as fases de

pré-produção, os agentes trabalhavam sentados no chão, disputando o único aparelho que permitia contato com o mundo externo. Na fase de execução, os projetos eram realizados prioritariamente em espaços cedidos pela Prefeitura ou pela Região, de forma a minimizar o dispêndio de recursos com aluguel. Somente em último caso é que se alugava um espaço, como, por exemplo, aconteceu com a passagem do Teatro Laboratório em 1979⁴⁹. Diante da inadequação de todos os espaços públicos visitados na Província frente às necessidades do trabalho do grupo polonês, alugou-se um espaço particular que, por acaso, anos mais tarde, viria a ser a primeira sede do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

No que tange à esfera econômica e de acordo com os entrevistados, o financiamento das atividades promovidas pelo Centro tinha, em sua totalidade, origem pública. Dentre os principais financiadores, estavam o Ministério da Cultura da Itália, a Região Toscana e a Província de Pontedera. Mais tarde, a partir de 1980, o Centro também contaria com financiamento de fundos europeus. No que diz respeito ao processo para se acessar as verbas italianas, o procedimento envolvia a escrita e submissão do projeto com a especificação das rubricas orçamentárias a uma banca avaliadora, de forma análoga ao que acontece em muitos editais culturais no Brasil. A principal diferença era que, na Itália, uma vez aprovado o projeto, o proponente teria primeiro de realizá-lo para somente depois de apresentada (e aprovada) a prestação de contas pelo Ministério da Cultura poder receber o total da verba em conta bancária habilitada. Ou seja, o pagamento das verbas se dava de forma retroativa, o que significa que a realização dos projetos pressupunha a existência de capital inicial – o que, naturalmente, não eram todos os grupos que possuíam.

Segundo constatou-se, a execução dos projetos do Centro di Pontedera em seus primeiros anos envolvia duas ações complementares. Primeiro, a diversificação das fontes de financiamento, que embora advindas em sua totalidade de origem pública, envolvia diferentes instâncias governamentais e, por conseguinte, condições mais ou menos flexíveis. E, em segundo lugar, o investimento de recursos próprios. Neste quesito, Eugenio Barba me disse, quando entrevistado, acreditar que a condição social abastada de Bacci teria sido determinante para a manutenção de um

⁴⁹ Carla Pollastrelli se refere às apresentações do espetáculo *Apocalypsis cum figuris* e à realização de um *workshop* com integrantes do Teatro Laboratório, realizados em 1979 em Pontedera.

quadro econômico equilibrado nos primeiros anos do Centro. Ainda assim, parece que o *status* social de Bacci não respondeu exclusivamente pela sustentabilidade do instituto nas entressafras dos editais, visto que os agentes confirmaram que por vezes abriram mão de seus próprios salários para garantir a viabilização de projetos.

De qualquer forma, é interessante notar como a ausência de recursos - talvez o maior obstáculo da área cultural – não se configurou como impeditivo para a consolidação do projeto. Longe de querer reverenciar o Centro di Pontedera como um caso de sucesso, interessa-nos aqui reconhecer como os agentes sobrepujaram condições notadamente adversas e consolidaram, em contraponto, um *modus operandi* particularmente eficiente. Além disso, cremos que ao se lançar luz sobre os reveses, os percalços, os insucessos, podemos vislumbrar de forma mais aproximada como se deu a construção desse lugar – hoje considerado de referência. Assim, cremos, ajudamos a construir uma história menos afeita à ênfase nos resultados e mais interessada pelos processos. Por fim, dado que as dificuldades encontradas pelos jovens italianos são bastante análogas às que muitos artistas brasileiros enfrentam no seu cotidiano – ausência de espaço para ensaio, carência de recursos financeiros, equipe reduzida, desconhecimento de procedimentos básicos de produção e gestão, etc – a experiência de Pontedera pode contribuir para uma oportuna mudança de perspectiva: no lugar do discurso da falta, a aposta na otimização daquilo que se tem. Evidentemente, isso não deve resolver todos os problemas e nem dispensa a importantíssima luta permanente por políticas públicas na área. Mas certamente pode desatar alguns nós que se configuram como impeditivos para uma produção e gestão minimamente organizadas e eficientes.

Assim como no caso brasileiro, os projetos submetidos ao Ministério da Cultura italiano eram avaliados à luz de critérios previamente estabelecidos, como a realização de um mínimo de apresentações por ano ou estação. Entre os critérios específicos e segundo Pollastrelli, havia a obrigação do pagamento da contribuição social. Isso significava que a contratação dos profissionais vinculados ao projeto só poderia se dar segundo os preceitos legais, de acordo com as leis trabalhistas vigentes e mediante o recolhimento dos respectivos impostos previstos em cada categoria. No entanto, a contribuição social não poderia sair da verba do projeto. De maneira que, mais uma vez, os proponentes tinham de arcar com esses custos com verba própria ou com recursos advindos de outra origem – como, por exemplo, o do

valor arrecadado nas inscrições de algumas oficinas. Embora simbólico do ponto de vista individual, o valor da totalidade das inscrições poderia ajudar no montante necessário para o pagamento do imposto. De acordo com Carla Pollastrelli, foi somente depois de seis anos – por volta de 1980, portanto – que o Centro di Pontedera conseguiu “entrar no sistema” do financiamento público italiano. Isso porque data desse período a criação de um fundo próprio que daria ao Centro maior liberdade para a realização de projetos. Como poderia receber doações de terceiros, o fundo logo engordaria e se converteria em capital inicial para a realização dos projetos, de forma que o pagamento retroativo dos editais não seria mais um problema.

De todo modo, quando o proponente não possuía meios para iniciar a execução do projeto – já que, como vimos, a verba só era repassada ao proponente depois da prestação de contas –, poderia requerer, a título de empréstimo, algo próximo de 40% do valor aprovado pelo Ministério da Cultura. A verba, no entanto, somente poderia ser solicitada via instituição financeira vinculada ao próprio Ministério. Além disso, cabia aos proponentes arcar com os juros decorrentes da concessão do crédito, cujo valor não poderia advir do projeto. De acordo com os entrevistados, como os juros cobrados eram impraticáveis, essa operação era pouco praticada pelos proponentes, que preferiam lançar mão de outros recursos para viabilizar seus projetos.

Segundo o relato dos entrevistados, ter que fazer frente a exigências e burocracias como essas levou muitos artistas e produtores da Itália desistirem de trabalhar com o Ministério da Cultura. Pois entendiam que ao invés de viabilizar a realização de projetos artísticos a partir das reais demandas dos artistas, produtores e da população, a pasta parecia mais ocupada em burocratizar os meios, inviabilizando o objetivo primeiro de um programa de incentivo público às artes: a parceria com uma parte organizada da sociedade civil a fim de promover, conjuntamente, a produção, a difusão e a fruição de bens simbólicos. Por essa razão, os fundadores do Centro di Pontedera buscaram desde a gênese da iniciativa priorizar o financiamento misto. Como a provisão de verba não era regular, já que dependia da aprovação em editais, os agentes preferiram trabalhar com várias fontes de renda a depender totalmente de único financiador. Além de escaparem dos juros impraticáveis do Ministério da Cultura, o Centro angariava pouco a pouco

condições para a consolidação de fundo próprio e da almejada estabilidade financeira.

De todo modo, foi a partir de 1980 que o Centro começou a gozar da saúde financeira que seria expressa na qualidade e ambição dos projetos realizados a partir de então. Data também desse período a locação da primeira sede própria do instituto, a qual, segundo Pollastrelli, abriria novas frentes de ação. Com um pé-direito bastante considerável, o Centro passaria a receber projetos artísticos mais ambiciosos, como grandes montagens de mestres estrangeiros consagrados. O único problema, porém, era a sua localização no primeiro andar de um prédio comercial, o que dificultava enormemente o transporte dos cenários.

A despeito disso, o início dos anos 1980 parece ter sido um divisor de águas na trajetória do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera. Nesse sentido, Luca Dini evoca, a título de exemplo de novos tempos, que quando ele ainda estava fora de Pontedera, em 1981, o Centro realizou um projeto de quase dois meses com a ISTA⁵⁰, sigla em inglês da International School of Theatre Antropology. O evento ocorreu em Volterra e teria envolvido uma cifra correspondente a 250 mil euros em valores atuais. Ao considerarmos o montante empregado na realização de único projeto de duração de aproximadamente sessenta dias, podemos imaginar a dimensão orçamentária anual da fundação naquele momento. Bacci também se recorda de que foi em função da conquista da autonomia financeira que os projetos artísticos concebidos e dirigidos por ele começaram a circular mundialmente. Isso porque, com o retorno de Luca Dini ao Centro di Pontedera, em 1982, e diante do quadro estável da fundação, o diretor pôde se dedicar cada vez mais à direção de seus projetos pessoais, enquanto Dini atuava mais fortemente nas relações institucionais do Centro.

Para além disso, verificamos que o projeto com a ISTA em Volterra sediou um importante marco para nossa pesquisa. Segundo Roberto Bacci, o evento envolveu a participação de diversos artistas estrangeiros, dentre os quais, o próprio Grotowski – o qual não teria permanecido mais do que duas semanas na cidade. De acordo com os entrevistados, durante sua breve passagem pelo evento, o artista estava profundamente abatido. Seu estado de saúde agravado, em função de uma

⁵⁰ A ISTA, International School of Theatre Antropology, foi fundada por Eugenio Barba em 1979 e configura-se em um encontro anual no qual se reúnem artistas e pesquisadores de várias partes do mundo interessados nos estudos da Antropologia Teatral.

leucemia, e os acontecimentos políticos recentes na Polônia ameaçavam sensivelmente a continuidade das suas pesquisas no “Teatro das Fontes”.

Lembremos que o percurso artístico de Grotowski, iniciado nos anos 1950, foi marcado por diferentes fases, nas quais a tônica da pesquisa foi se alterando de acordo com os interesses das investigações do artista. No entanto, não entendemos as diferentes fases de Grotowski como rupturas absolutas, mas, antes, como continuidade e aprofundamento de uma pesquisa marcada por diferentes interesses e que se manteve em constante transformação. Nessa perspectiva, a interrupção temida por Grotowski significava uma ameaça não apenas à sua atual fase de trabalho, mas aos mais de vinte anos de pesquisa continuada do criador.

Como mencionado brevemente, no início dos anos 1970, depois da primeira fase de seus trabalhos denominada de “Arte como Apresentação”, Grotowski teria anunciado, no auge de sua fama, que não mais dirigiria espetáculos. Naquele estágio, o encenador se dedicaria à fase de pesquisa denominada parateatral ou da “cultura ativa”, a qual se estenderia de 1969 a 1978. Em linhas gerais, a proposta do “Parateatro” abrangia pessoas que não estavam usualmente envolvidas com a realização teatral, de forma que pudessem experimentar a ação criativa, até então restrita aos artistas. O trabalho de artífice de espetáculos fora suspenso e a noção de “encontro”⁵¹ parece ser o termo que, em detrimento do teatro, melhor define este período de investigação do encenador polonês. De acordo com o próprio artista, nos primeiros anos do “Parateatro”, quando um grupo seletivo de pessoas se dedicavam por meses a essa experiência, aconteciam coisas no limite do milagre (GROTOWSKI, 1995, p. 230)⁵². No entanto, em versões posteriores em que se convidariam mais participantes, a proposta foi ganhando outras conformações que aparentemente não correspondiam aos desejos do artista.

Entre 1976 e o início dos anos 1980, as investigações de Grotowski foram assumindo novos contornos e, a partir de suas experiências em diversas viagens empreendidas entre 1971 e 1976, Grotowski passou a dedicar-se ao que nomeou de “Teatro das Fontes”. De acordo com Cuesta e Slowiack (2013), o trabalho foi desenvolvido com um grupo transcultural em pelo menos três cidades da Polônia:

⁵¹ Para ver mais sobre esta noção, consultar MOTTA LIMA, T. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 201-290.

⁵² Refiro-me ao texto *Da companhia teatral à arte como veículo*, baseado nas transcrições de duas conferências de Grotowski: em outubro de 1989, em Módena, e em maio de 1990, na Universidade da Califórnia, em Irvine.

em Wrocław, na sede do Teatro Laboratório; em Ostrowina, cidade a 39 km de Wrocław; e numa fazenda em Brzezinka, um vilarejo no sul do país. Em linhas gerais, a sede da investigação de Grotowski com o grupo esteve em buscar algo como a fonte das técnicas das fontes, a fonte das técnicas de diferentes tradições, buscando reconhecer quais ações e atos precederiam as diferenças de tradição, cultura e religião e teriam um impacto objetivo sobre outros indivíduos que não os nascidos na cultura específica que se estivesse estudando (SLOWIACK; CUESTA, 2013, p. 70).

Foi durante o desenvolvimento desta fase de trabalho que, no início de 1981, o general Wojciech Jaruzelski, membro da cúpula dirigente da Polônia comunista, assumiu o poder e instaurou uma feroz crise política no país. Ao final daquele ano, o general imporia a Lei Marcial⁵³ polonesa – quando, entre dezembro de 1981 e julho de 1983, a República Popular da Polônia empreendeu esforços para combater a oposição política, restringindo drasticamente a liberdade dos cidadãos. Foi no período entre a tomada de poder de Jaruzelski e a instauração da Lei Marcial que Grotowski esteve no evento da ISTA, em Volterra. De acordo com os entrevistados, o artista temia que os desdobramentos da crise política em seu país pudessem ameaçar a continuidade de seu trabalho, já comprometido em função do estado de saúde delicado. Mas o encontro com Bacci e Pollastrelli acabaria se convertendo em um divisor de águas na vida de Grotowski. Os jovens diretor e produtora-tradutora italianos formalizaram, ainda em Volterra, um convite ao artista que seria determinante para o futuro de suas investigações. Designamos esse convite como o “marco 1” da futura fundação do Workcenter.

1981 ou marco 1: encontro em Volterra

Atentos ao percurso de Grotowski e ao que significavam as ameaças enfrentadas pelo artista naquela ocasião, Roberto Bacci e Carla Pollastrelli entenderam o momento como decisivo na vida do criador. Na perspectiva de ambos, Grotowski teria, inevitável e brevemente, de fazer uma escolha: permanecer na Polônia, cedendo às pressões do regime político, ou angariar condições para dar sequência às suas pesquisas em outro país. Embora o governo polonês oferecesse

⁵³ Chama-se “Lei Marcial” o sistema de leis que tem efeito quando uma autoridade militar (geralmente após uma declaração formal) toma o controle da administração ordinária da justiça (normalmente de todo o Estado).

condições aparentemente ideais para Grotowski permanecer no país, essa não parece nunca ter sido uma opção para o artista. De acordo com os entrevistados, naquela altura, praticamente toda a população da Polônia era filiada ao Solidariedade⁵⁴, um movimento popular que levaria à criação da primeira organização sindical independente da União Soviética e que se opunha abertamente ao regime. Como Grotowski era um dos raros poloneses não filiados ao movimento, o governo insistia em assediá-lo porque entendia a associação com uma personalidade internacionalmente respeitada como um pacto perfeito para a reconstituição de sua reputação. Atento ao arriscado jogo político que a proposta envolvia, Grotowski seguia recusando as interpelações do governo polonês, mas ficaria, por outro lado, sem perspectivas de continuidade para seu trabalho.

Por essa razão, ao dividir as apreensões com os italianos do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Grotowski seria surpreendido com uma proposta inesperada. Depois de algumas considerações, Bacci e Pollastrelli decidiram, ainda durante a programação da ISTA, propor a Grotowski que se transferisse de forma definitiva para Pontedera. O diretor italiano lembra que, embora não tivesse a dimensão do que exatamente isso implicava na prática, nem de sua viabilidade, teria feito a oferta sem pensar duas vezes, confiante de que encontraria as condições necessárias para cumpri-la. O principal impulsionador para o convite, segundo Bacci, era, sobretudo, a confiança e o respeito que ele, Pollastrelli e Grotowski alimentavam mutuamente. Desde o encontro em Veneza, o Centro per la Sperimentazione e o Teatro Laboratório mantinham uma amistosa relação, expressa nas diversas atividades que a companhia polonesa desenvolvera em Pontedera desde então. Certo está, portanto, que na perspectiva de Grotowski, a proposta não vinha de desconhecidos. Bacci e Pollastrelli eram vistos como parceiros confiáveis, cujas realizações como diretor artístico e gestora do Centro di Pontedera conferiam respaldo suficiente para intentarem a proposta que haviam lhe feito.

Poderíamos considerar, ainda, outras possíveis razões que teriam dado suporte à decisão de Bacci e Pollastrelli. Como vimos, o Centro per la

⁵⁴ Criada no início dos anos 1980 pelo líder carismático Lech Walesa, futuro prêmio Nobel da Paz em 1983 e presidente da Polônia de 1990 a 1995, o Solidariedade chegou a quase dez milhões de adeptos. Ver mais em: The birth of solidarity. Disponível em http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/special_report/1999/09/99/iron_curtain/timelines/poland_80.stm. Acesso em: 31/03/2017 às 9h23.

Sperimentazione e la Ricerca Teatrale estava vivendo o melhor momento financeiro desde sua fundação, dando sinais de sólida capacidade de autogestão. O recém-criado fundo próprio abria a perspectiva de ampliação na captação de recursos via novos financiadores. Assim, Bacci deveria sentir que o terreno estava seguro para passadas mais ambiciosas. Por outro lado, não podemos nos esquecer que Grotowski já era um mestre consagrado internacionalmente, de forma que contar com um artista desta magnitude perto de si poderia significar – além de crescimento individual, artístico e existencial – um redimensionamento da imagem do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale no mundo do teatro.

Com efeito, Bacci admite sem embaraço que a dimensão política sempre esteve presente em sua decisão. Pessoalmente, o jovem diretor antevia o quanto a presença de um artista da magnitude de Grotowski poderia impactar na dimensão cultural e social da Província, da Região e mesmo do país. Especialmente porque sabia que a presença de Grotowski incidiria inevitavelmente nos modos de produção vigentes, causando importantes deslocamentos – como ansiado por ele e Luca Dini quando da criação do Centro di Pontedera. Bacci tinha claro a amplitude do capital político de Grotowski, razão pela qual se manteria firme durante todo o processo de consolidação do plano, mesmo diante das dificuldades que o projeto enfrentaria. Por fim, não seria absurdo supormos que o jovem diretor também tivesse em mente o quanto a aproximação com Grotowski redimensionava o *status* de seu Centro de Pesquisa. Nesse sentido, Eugenio Barba lembra, por exemplo, que no início dos anos 1980 os Centros de Pesquisa na Itália operavam de forma mais ou menos equilibrada, sendo os de Milão e Bérgamo os que ocupavam lugar de destaque. Conta que a chegada de Grotowski a Pontedera teria sido um trunfo para a Província, para os agentes e principalmente para o Centro per la Sperimentazione, o qual, de longe, passou a liderar em grau de importância a rede de Centros de Pesquisa de toda a Itália. Nesse sentido, certamente a confiança e respeito mencionados por Bacci e Pollastrelli foram elementos fundamentais para a sobriedade da proposta. Mas, havia, é claro, as ambições pessoais, o desejo de associação com um importante mestre reconhecido, entre outras coisas talvez mais íntimas⁵⁵ – e não ditas na entrevista – como o desejo pessoal de estar próximo a

⁵⁵ Em mais de um relato, por exemplo, os entrevistados me disseram que Grotowski tinha uma habilidade especial em estimular o melhor de uma pessoa. Por essa razão, a possibilidade de estar

Grotowski. Com isso, estamos procurando entrever os motivos que poderiam ter sustentado a proposta, já que reconhecê-los não diminui em nada, a nosso ver, sua importância para a história.

De qualquer forma, a despeito de Grotowski ter recebido bem a proposta, os entrevistados afirmam que o convite não pôde ser considerado como uma solução a curto prazo – a gravidade da condição do artista exigia um plano mais imediato. De todo modo, Grotowski teria enxergado na proposta dos italianos a possibilidade de uma futura parceria, por meio da qual, confiava, a radicalidade de suas investidas não encontraria objeções. Sobre esse ponto, Bacci reitera que parte de sua boa reputação entre os artistas residia justamente no fato dele reconhecidamente não se opôr às exigências de seus parceiros, mas, pelo contrário, se colocar à disposição para atender tudo o que lhes fosse solicitado.

Por tratar-se de um projeto complexo, Grotowski e os agentes entenderam esse momento como o primeiro passo para a constituição de um futuro instituto do artista polonês na Itália. De acordo com Carla Pollastrelli, apesar do convite feito por Bacci já se referir originalmente a um espaço de pesquisa para Grotowski, tudo ainda estava em aberto e era passível de redefinições. Como consequência imediata, ao final do evento da ISTA, Bacci e Pollastrelli elaboraram um projeto envolvendo uma grande oficina de Grotowski a ser realizada no ano seguinte (1982) no Centro di Pontedera. O intuito da dupla italiana era estreitar ainda mais a relação com o artista e garantir tempo presencial com Grotowski para continuar a conversa – e a proposta – começada em Volterra. No entanto, às vésperas da realização da oficina e diante do estado de exceção instaurado na Polônia pelo general Wojciech Jaruzelski, os planos foram bruscamente alterados, exigindo de Grotowski a resolução imediata de seu lugar de trabalho e morada. Nesse ínterim, Carla Pollastrelli protagonizaria um episódio desconhecido na história oficial do artista, segundo informou, mas que seria decisivo para o futuro de Grotowski e de seu Teatro Laboratório.

1982 ou marco 2: percalços, deslocamentos e amadurecimento do projeto

Em janeiro de 1982 – um mês depois da instauração da Lei Marcial na Polônia –, Carla Pollastrelli relata que recebeu uma ligação da embaixada polonesa

permanentemente em sua presença significava experimentar, não raras vezes, uma sensação muito particular.

em Roma, na qual foi informada de que o Ministério da Cultura polonês estava lhe concedendo uma medalha de reconhecimento pelo seu importante trabalho na difusão da cultura daquele país. A cerimônia de entrega aconteceria dentro de algumas semanas, no início de fevereiro daquele ano. De acordo com a entrevistada, o contexto político na Polônia lhe gerava muitas incertezas sobre o melhor procedimento em relação à condecoração. Somente alguns dias depois, quando ficou claro que quem concedia a medalha era a antiga gestão do Ministério da Cultura e não a gestão que ocupara a pasta depois do golpe, a tradutora decidiu aceitar a homenagem.

Pollastrelli conta que após a cerimônia, enquanto celebrava a condecoração na casa de amigos na capital italiana, foi surpreendida por um telefonema de Grotowski. Durante a entrevista, a tradutora afirmou, enquanto ria, que ainda hoje desconhece como Grotowski soube de seu paradeiro e como teria conseguido o número de telefone da casa de seus amigos romanos. O artista lhe telefonava da sede do Odin Teatret, em Holstebro, na Dinamarca, de onde tentava há dias embarcar para a Itália. A Lei Marcial se intensificara e Grotowski tentava garantir a saída imediata da Polônia dos demais membros do Teatro Laboratório. Como a embaixada local não lhe concedia o visto que autorizasse sua saída da Dinamarca, Grotowski procurava meios de articular de Holstebro e, com os amigos italianos, o seu embarque e dos demais membros do Teatro Laboratório para a Itália. Para isso, ele mesmo desenhara um plano. Sua proposta consistia em que o Centro di Pontedera emitisse de imediato uma carta convite oficial ao Teatro Laboratório, viabilizando, assim, a obtenção dos vistos de todos os integrantes.

A despeito do caráter emergencial, o pedido de Grotowski era bastante delicado. Era início de fevereiro e a oficina com a companhia polonesa estava prevista somente para abril. O Centro di Pontedera – assim como comumente acontece nas demais instituições culturais da Europa – trabalhava com uma programação estruturada com antecedência. As atividades programadas não poderiam ser desmarcadas sem acarretar algumas implicações burocráticas, inclusive ônus financeiros decorrentes de multa. Além do mais, era impossível viabilizar a antecipação da verba prevista para a realização do projeto, o qual deveria cobrir todos os custos necessários para a realização da atividade.

Por outro lado, Pollastrelli afirma que Grotowski se mostrava resolutivo. Não lhe importava como, mas dizia que era preciso urgentemente tirar seus parceiros de

grupo da Polônia. Ao telefone, o artista se dizia ciente da condecoração que Pollastreli acabara de receber e confiava que isso poderia ser um facilitador para a consumação do seu plano. No entanto, a situação tensa na Polônia não dava garantias de que o documento seria suficiente para as autoridades liberarem os vistos dos integrantes do Teatro Laboratório. De todo modo, era preciso agir e rápido. A missão de Pollastreli, portanto, consistia em garantir a emissão imediata da carta-convite pelo Centro di Pontedera e a compra das passagens. Nesse sentido, Pollastreli lembra que devido a verba prevista para a realização da oficina só poder ser liberada no mês de sua realização, a solução teria sido comprar passagens de trem de segunda classe para todos os membros do TL. Depois, era preciso pensar maneiras que garantissem a chegada das passagens na sede do Teatro Laboratório, em Wrocław. Quanto a Grotowski a emissão do documento pelo Centro di Pontedera foi suficiente para a liberação do visto, de forma que os agentes conseguiram rapidamente comprar uma passagem de avião para o artista.

Segundo a entrevistada, naquela altura, a comunicação com os cidadãos comuns na Polônia era impraticável. Sua opção foi começar procurando a Embaixada da Polônia em Roma, a fim de verificar meios legais que pudessem conferir suporte à execução do plano. Em uma de suas visitas à Embaixada – ela lembra que foram algumas –, a agente teria contactado um funcionário de alto escalão que a informara da existência de um funcionário cujo trabalho envolvia viagens frequentes à Varsóvia. A intenção era que as passagens chegassem ao Ministério da Cultura da Polônia a partir desse segundo funcionário e, de lá, um outro agente do próprio Ministério da Cultura pudesse entregar pessoalmente as passagens aos membros do Teatro Laboratório. A fim de evitar problemas com a censura, tudo deveria ser feito de forma absolutamente oficial. Apesar disso, a tradutora lembra que todos estavam cientes de que mesmo a máxima cautela não significava garantia de êxito, já que a impossibilidade de contato com o grupo tornava tudo mais dificultoso. Como garantir que o funcionário da Embaixada entregaria as passagens? A quem ela poderia confiar isso sem correr o risco de sanções? De que forma garantir que o funcionário do Ministério da Cultura polonês se solidarizasse e viabilizasse a chegada das passagens aos membros do Teatro Laboratório? Na verdade, mesmo com tudo totalmente planejado, o caminho entre a Embaixada de Roma e o Teatro Laboratório era longo e incerto. E mesmo se essas

ações tivessem êxito, ainda haveria um próximo passo para a liberação dos vistos, cuja burocracia exigiria de Pollastreli uma outra epopeia de contatos e articulações.

De qualquer forma, como o desenrolar do plano exigiu inúmeras idas da tradutora à embaixada, Pollastreli conta que em uma dessas visitas reconheceu um contemporâneo seu da Venice University e descobriu que ele fora, outrora, embaixador da Itália em Varsóvia e que atualmente exercia um cargo muito influente em Roma. Sem titubear, Pollastreli contou-lhe o problema que tentava solucionar, enfatizando a importância do Teatro Laboratório e seu reconhecimento internacional. Conforme relatou, foi por conta desse encontro ocasional em um dos corredores da embaixada polonesa em Roma que os vistos de todos os membros do Teatro Laboratório foram, enfim, liberados.

Sendo assim, depois de consumada a primeira etapa do plano, como não poderia saber quando efetivamente as passagens chegariam a Wrocław, e tampouco se chegariam, Pollastreli se dirigia todas as manhãs à plataforma central da ferrovia de Pontedera para aguardar os integrantes do Teatro Laboratório. Como não se poderia prever em que momento chegariam – e mesmo se chegariam –, a agente repetiu o ritual religiosamente por dias e dias. Ao cabo de algumas semanas, enfim, os membros do Teatro Laboratório desembarcaram na estação central de Pontedera.

Há, neste relato, alguns aspectos sobre os quais gostaríamos de nos debruçar com maior cuidado. Mais do que um relato pessoal, entendemos que esse episódio reforça a complexidade da função de agentes tidos como secundários na consolidação de trajetórias artísticas. Na história oficial em torno de Grotowski, é sabido que os membros do Teatro Laboratório se transferiram para Pontedera no momento em que a Lei Marcial teria se agravado na Polônia. No entanto, pouco ou nada se sabe do “como” isso se realizou. E aqui, ao iluminarmos o “como a coisa foi feita”, estamos falando especificamente sobre a atuação imprescindível dos agentes do Centro di Pontedera, e especialmente de Carla Pollastreli. Apesar da sua invisibilidade, foi ela quem protagonizou a execução e resolução do caso. Provavelmente há várias razões justificáveis para essa informação não constar na historiografia oficial de Grotowski – sabemos da inevitabilidade de se selecionar os episódios que deverão constituir aquela que será considerada a narrativa oficial das biografias artísticas. No entanto, nos interessa ressaltar a importância desses agentes e a dimensão de suas ações. Embora obscurecido, esse não nos parece

um feito menos importante. Pelo contrário, entendemos que é justamente a existência de agentes que atuam nos bastidores, dando concretude às ideias, que garante a consolidação da teia social que mencionava Becker. Como enfatiza o sociólogo (2010), quanto mais coesa é essa rede de cooperação, maior é o grau de estabilidade que se alcança, o que pode conferir ao artista mais liberdade para a criação. Neste sentido, o agente, mesmo invisível, é sempre alguém com perspectiva e com poder de intervenção nos processos artísticos e criativos.

Depois, queremos ressaltar o quanto o capital cultural e social de Pollastrelli parecem ter sido fatores determinantes para o sucesso da investida. A nosso ver, a sua história pessoal com a Polônia, seus relacionamentos e a credibilidade profissional, foram importantes elementos para a resolução do problema. Para além disso, é preciso reconhecer a fundamental atuação de Grotowski na elaboração do meticuloso plano. Esse será o tema que buscaremos abordar de forma mais aprofundada no último capítulo desta dissertação, pois parece contrariar a imagem de um artista isolado, cujo trabalho seria restrito ao âmbito artístico.

Retomando os fatos, logo depois que os membros do Teatro Laboratório conseguiram sair da Polônia e desembarcaram em Pontedera, Grotowski também conseguiu sair de Holstebro para encontrar os seus parceiros. De acordo com Pollastrelli, assim que se certificou da segurança dos integrantes do Teatro Laboratório, o artista teria se reunido com o grupo que constituía o “Teatro das Fontes” em Volterra – formado por Abani Biswas, Dibyendu Gangopadhyay, Jairo Cuesta, Magda Złotowska, Marek Musiał e Pablo Jiménez – para pensar sobre os rumos do trabalho diante daquelas circunstâncias. Paralelamente, Grotowski seguia sofrendo sucessivos assédios das autoridades polonesas, que insistiam em procurá-lo para que ele permanecesse trabalhando no país.

Segundo Bacci e Pollastrelli, foi nesse momento que a relação entre eles e Grotowski ganhou dimensões mais profundas. Se, antes, o relacionamento entre o encenador polonês e os empreendedores de Pontedera era, sobretudo, profissional, marcado preponderantemente pela filiação artística de Bacci com Grotowski, foi depois do esforço coletivo dos jovens italianos para receber a companhia polonesa em Pontedera que, de acordo com os entrevistados, a relação teria ganhado novas nuances, e valores como confiança e amizade ficariam cada vez mais presentes.

De todo modo, como a Itália, diferentemente da França, não possuía a tradição de acolher artistas exilados e dada a burocracia estatal para legalizar a

condição de Grotowski no país a curto prazo, a estada do criador em território italiano não se estendeu por muito tempo. A despeito disso, sua presença teria sido aproveitada para o avanço do delineamento do projeto junto aos gestores italianos. Com contornos cada vez mais definidos, tornava-se mais clara a complexidade do projeto e alguns dos desafios que sua implementação geraria para os agentes do Centro di Pontedera. Paralelamente ao avanço dos planos, Grotowski realizou no período entre março e junho de 1982 uma série de palestras na Universidade de Roma 'La Sapienza', além de trabalhos práticos em uma fazenda na Úmbria (SLOWIACKI; CUESTA, 2013, p.78). De acordo com Flaszen (2015, p. 281), inseguro quanto ao futuro, Grotowski falaria, nesse curso, pela primeira vez de forma aberta e ampla sobre sua busca espiritual realizada sob os auspícios do teatro. No verão, em uma breve visita a Polônia, o artista reafirma a inviabilidade de continuar no país e retorna à Itália em setembro, onde o projeto junto aos jovens de Pontedera avançaria ainda mais.

No entanto, diante da impossibilidade de permanecer na Itália, Grotowski empreenderá uma viagem ao Haiti em outubro de 1982 para refletir sobre sua situação. De lá, migrará para os EUA – país que já visitara nas fases dos espetáculos e do “Parateatro” –, de onde oficializará, em dezembro do mesmo ano, o pedido de asilo político (SLOWIACKI; CUESTA, 2013). Em solo estadunidense, o artista foi recebido pelo diretor teatral André Gregory – cuja atuação em certo episódio com os antigos membros do Teatro Laboratório nos remete mais uma vez à noção de agente invisível que buscamos evidenciar. Segundo Lisa Wolford (1997, p. 284), logo depois de chegar a Nova York, Grotowski teria pedido a Gregory que empreendesse uma viagem à França, onde membros do Teatro Laboratório realizavam oficinas e treinamentos em Nancy⁵⁶. O objetivo de tal viagem era para comunicar a seus parceiros de grupo sobre a sua situação de exilado político nos EUA. De acordo com Ludwik Flaszen, Grotowski sabia que se voltasse mais uma

⁵⁶ Nascido na França em 1934, André Gregory é ator, diretor teatral e de cinema, escritor e produtor estadunidense. Considerado uma importante figura do teatro de vanguarda americano na segunda metade do século XX. Por muitos anos, foi um confidente e amigo de Jerzy Grotowski. Juntamente com sua esposa Mercedes, ele participou do filme *Vigil*, de 1979, e também criou um filme sobre o trabalho do Centro Gardzienice de Práticas Teatrais. Ambos apoiaram Grotowski quando ele se mudou para os Estados Unidos, permitindo que ficasse em seu apartamento em Nova York e criando um tipo de *lobby* que apoiava seu pedido de asilo. Atuou no filme *Meu jantar com André*, de Louis Malle, no qual são exploradas seções importantes de seu trabalho com Grotowski e de seus próprios experimentos parateatrais subsequentes. Retirado e adaptado de <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/gregory-andre> em 11/04/2018 às 23h20

vez à Polônia seria perseguido e estimulava seus parceiros a fazerem o mesmo que ele e se exilassem (FLASZEN, 2015, p. 428). O encenador teria confiado a André Gregory a incumbência de viajar até Paris e contratar um famoso advogado para assegurar que os integrantes do Teatro Laboratório, se assim o desejassem, pudessem oficializar o pedido de asilo político na América. Assim como o episódio envolvendo Carla Pollastreli, quando da transferência dos membros do Teatro Laboratório da Polônia para a Itália, a ação de Gregory é igualmente obscurecida nos relatos em torno da biografia de Grotowski. A despeito disso, e a nosso ver, sua atuação revela uma vez mais a relevância dos agentes invisíveis na feitura das trajetórias artísticas. Mais uma vez, o desempenho ofuscado de André Gregory reforça a noção defendida por Becker (2010) quanto à estabilidade social que agentes tidos como secundários podem conferir ao trabalho desenvolvido pelos agentes que ocupam o lugar central da relação. Como se para alguém ocupar o lugar de relevo fosse necessário a predisposição de outros que atuam como pilares de sustentação, fornecendo um espaço de constância ou de equilíbrio para a consumação das funções do agente central. Em nosso ponto de vista, essa equação evidencia, por um lado, o poder de influência de Grotowski sobre essas pessoas – influência que, parece, ele sabia usar com mestria a seu favor. Por outro lado, revela uma certa qualidade, por parte dos outros agentes, de se colocar a serviço do outro. O que, afinal, fez esses agentes se dispor ao risco em nome de um outro? O que os levaria a exercer tais funções? Que lugar esse outro ocupava no imaginário desses agentes? Nossa impressão é de que a invisibilidade talvez seja intrínseca a determinadas funções, o que, de maneira nenhuma, faz delas menos importantes. Ao mesmo tempo, entendemos também que “invisibilidade” não é o mesmo de “ser invisibilizado”. Há uma diferença substancial aqui, entre ser sujeito e objeto. Nessa acepção, a condição de invisibilidade – de um sujeito, portanto – não significa, necessariamente, uma condição diminuta. Pelo contrário, pode revelar o quanto de alteridade, doação e lealdade determinadas funções de agentes invisíveis podem requerer. De forma que, em nosso entendimento, a atuação desses agentes invisíveis, seja na produção ou em outro segmento, não está dissociada de princípios éticos elevados. De todo modo, a despeito do engajamento de Grotowski e Gregory, quase todos os membros do Teatro Laboratório teriam optado por voltar à Polônia depois de finalizadas as atividades em Nancy. Quanto à minoria que decidiu por emigrar, continuaram trabalhando de forma pontual, se valendo da

reputação do grupo e de suas experiências junto à companhia de Grotowski para se manterem financeiramente. Em determinado momento, a dissolução da equipe e as pressões do regime totalitário culminariam com o fechamento oficial do Teatro Laboratório, em agosto de 1984 (FLASZEN, 2015, p. 403).

Em Nova York, Grotowski lecionou por um ano na Universidade de Columbia. Logo em seguida, encontrou suporte para desenvolver um programa de pesquisa na Universidade da Califórnia, em Irvine, cujas investigações ficaram conhecidas como “Objective Drama Program”. Em Irvine, Grotowski iniciou o trabalho no final de 1983 junto a dois assistentes haitianos, Tiga Garoute e Maud Robart⁵⁷. Segundo, Slowiack e Cuesta (2013), que atuaram como assistentes de Grotowski no “Objective Drama Program”, nesta fase de trabalho Grotowski teria voltado sua atenção para a investigação de estruturas e instrumentos que teriam um impacto objetivo no *performer*. Seu interesse estava em localizar quais técnicas, espaços, movimentos e vibrações vocais poderiam afetar o *performer*, transformando sua energia de modo que ele adentrasse em um fluxo orgânico de impulsos.

Sendo assim e segundo constatamos, a partida de Grotowski para os EUA se moldou, desde sua gênese, como um período de transição. O artista não faria declarações públicas, não daria entrevistas, de forma a realizar tudo do modo mais discreto possível. Durante a temporada em solo estadunidense, Grotowski manteve contato permanente com os integrantes do Centro di Pontedera, de forma a avançar nos planos para a consolidação do seu projeto em território italiano. Carla Pollastrelli lembra que visitou Grotowski duas vezes nos EUA, já que a condição de exilado político não permitia que ele saísse do país. Nesses dois encontros, duas importantes definições foram alcançadas: primeira, a de que o projeto se converteria em um instituto de pesquisa para Grotowski dar continuidade às suas investigações sem a premissa de contrapartida de qualquer natureza; a segunda definição foi em torno da programação de inauguração do instituto. Já nesse encontro, segundo Pollastrelli, pensou-se em uma primeira relação de nomes que deveriam estar presentes. A ideia de Grotowski, desenhada com Pollastrelli, era que o programa do instituto ocorresse anualmente em duas cidades: cinco meses em Irvine (EUA) e

⁵⁷ Maud Robart nasceu em 1936 em Porto Príncipe (Haiti). Fundou no início dos anos 1970 em parceria com o artista polivalente Jean Claude Garout – mais conhecido como Tiga (1935-2006) – o grupo Saint-Soleil, cuja prática artística se dava em um ambiente natural e invocava a ancestralidade haitiana. Trabalhou com Grotowski sobre os cantos sagrados do vodu afro-haitiano de 1977 até 1993. Jean Claude Garout faleceu em dezembro de 2006 na Flórida, EUA. Maud vive no sul da França, onde continua seu trabalho com os cantos rituais da tradição afro-haitiana.

cinco meses em Pontedera (Itália). Embora fazendo parte da proposta pedagógica do mesmo instituto, os projetos deveriam ser autônomos, de modo a facilitar a viabilidade financeira nos dois países envolvidos. Nesse sentido, vale lembrar que na Universidade da Califórnia, em Irvine, além da remuneração enquanto docente, Grotowski contava com um subsídio extra para o desenvolvimento da sua pesquisa – cujos principais financiadores eram a Fundação Rockefeller⁵⁸ e a National Endowment for the Arts⁵⁹, além de envolver contribuições advindas de doadores individuais (SLOWIACK; CUESTA, 2013). Sendo assim, o plano de Grotowski era que as duas agências dessem continuidade ao financiamento de suas atividades abarcando o novo programa. Quanto ao outro bloco do projeto, previsto para se realizar na Itália, a expectativa de Bacci e Pollastrelli era que o subsídio fosse inteiramente público e oriundo dos mecanismos de financiamento da Comuna de Pontedera, da Província de Pisa e da Região Toscana.

Com efeito, o amadurecimento no formato e conteúdo do projeto ao longo desse período foi oportuno. Ao final de dois anos de atividades em Irvine, Grotowski sentiu suas investigações ameaçadas diante das pressões da universidade para que fossem realizadas aberturas públicas do trabalho. Era setembro de 1984 quando Grotowski pôde sair pela primeira vez dos EUA desde a sua chegada ao país. Nessa ocasião, o artista viajou para a Itália, onde participou de atividades em Volterra e Roma⁶⁰. Durante a estada em solo italiano, Grotowski detalhou aos agentes de Pontedera sua delicada situação com a universidade. Como proposição, estabeleceram conjuntamente que a inauguração do instituto não poderia exceder o ano de 1985.

Naquele mesmo ano, Carla Pollastrelli conta que Grotowski decidiu passar o Natal em Pontedera, a fim de delinear os últimos detalhes do pré-projeto. De acordo

⁵⁸ A Fundação Rockefeller é uma associação beneficente e não governamental criada em 1913 nos Estados Unidos da América. Define sua missão como sendo a de promover, no exterior, o estímulo à saúde pública, ao ensino, à pesquisa e à filantropia (retirado de <https://www.rockefellerfoundation.org/>, em 19/05/2017 às 12h21, tradução minha).

⁵⁹ A National Endowment for the Arts é uma agência federal independente criada em 1965 no Estados Unidos. Sua atuação está na promoção do acesso democrático às artes para a população americana. Através de parcerias com agências de artes estaduais, líderes locais, outras agências federais e o setor filantrópico, a NEA apoia o aprendizado artístico, afirma o diverso patrimônio cultural da América e amplia seu trabalho para promover o acesso às artes em todas as comunidades do país. (retirado de <https://www.arts.gov/>, em 19/05/2017 às 12h30, tradução minha).

⁶⁰ Na ocasião, Grotowski proferiu duas conferências, uma em Volterra e outra em Roma. Segundo Carla Pollastrelli, a conferência realizada em Volterra, organizada pelo Centro de cultura ativa 'O Porto', teve como tema "A arte do espectador", dando origem ao texto *O diretor como espectador de profissão*. A conferência realizada em Roma aconteceu em seminário organizado pelo Instituto do Espetáculo da Universidade de Roma, dando origem ao texto *Oriente-Occidente*.

com a entrevistada, durante o breve encontro, os três agentes trabalharam ininterruptamente por longas horas. Embora o trabalho envolvesse todos em todas as questões, de certa forma cada um respondeu preponderantemente sobre determinados aspectos: Grotowski, sobretudo, na definição dos artistas e pesquisadores que deveriam ser convidados para a programação de lançamento do instituto; Pollastrelli na atualização e revisão das rubricas orçamentárias que o projeto demandaria até aquele momento; e Roberto Bacci na relação com parceiros institucionais que apoiariam o empreendimento – embora aqui Grotowski também tenha sido bastante atuante, como veremos mais à frente. Entendendo que a execução do projeto originalmente imaginado exigiria mais tempo para a sua consolidação do que realmente dispunham, os agentes idealizaram, estrategicamente, um evento pontual de pré-lançamento, no qual divulgariam o teor do futuro instituto permanente. Assim, às vésperas de um novo ano, nascia também o Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski, cujo lançamento ocorreria no ano seguinte, em Botinaccio, na Região Toscana da Itália.

CAPÍTULO 2 – MODOS DE FAZER N(O) WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI

Até aqui, discorreremos sobre fatos que antecederam a criação do Workcenter of Jerzy Grotowski, incluindo o histórico de episódios que marcam o início de sua idealização – a exemplo do evento da ISTA em Volterra. Mas, antes de chegarmos a sua formalização enquanto instituto, nos perguntamos de quando podemos datar o seu início? Se por um lado, a vasta bibliografia acerca do tema atesta que a gênese do projeto data de 1986, por outro, a denominação do teor do trabalho prático a ser ali desenvolvido ocorreria apenas um ano mais tarde. Quando, então, considerar o início do Worckcenter? Quando Grotowski e seus assistentes entram pela primeira vez na sala de trabalho, em agosto de 1986? Ou quando Peter Brook⁶¹, durante conferência proferida em agosto de 1987, em Florença, denominaria de “Arte como Veículo” a última fase de pesquisa do artista polonês? Ou, ainda, quando em 1988

⁶¹ Nascido em 1925 em Londres, Peter Brook é considerado um dos maiores encenadores e teóricos do teatro da atualidade. Em 1970, fundou o Centro Internacional de Créations Théâtrales em Paris. Suas produções, incluindo *Sonho de uma noite de verão*, *Mara/Sade*, *Conferência dos pássaros* e *O Mahabharata*, são internacionalmente aclamadas. Permaneceu amigo e apoiador do trabalho de Grotowski. Retirado parcialmente de SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

seus fundadores renomeam publicamente o Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski para Workcenter of Jerzy Grotowski? Ao que parece, não é tão simples definir o momento exato de fundação do projeto. Para além disso, a investigação empreendida nesta pesquisa, que procura contemplar a perspectiva da produção e gestão da iniciativa nos remete a outras interpretações possíveis. Se tomarmos como base os relatos e a perspectiva dos agentes invisíveis contemplados neste estudo, poderíamos eleger pelo menos três marcos que constituíram o processo de consolidação da proposta – sua criação: marco 1) 1981, quando do encontro dos agentes com Grotowski em Volterra, durante evento da ISTA, em que Roberto Bacci e Carla Pollastrelli oficializam o convite para Grotowski migrar definitivamente para Pontedera; marco 2) 1982, quando da transferência dos integrantes do Teatro Laboratório para Pontedera em função da Lei Marcial, e onde, até dezembro daquele ano, os agentes delinearão de forma mais detalhada os contornos conceituais, econômicos e pedagógicos do projeto; e marco 3) 1985, quando da realização do programa intitulado Centro di Lavoro Europeo de Jerzy Grotowski, sobre o qual vamos nos deter agora.

Marco 3 corresponde simultaneamente ao fim da fase de pré-produção do projeto e início da sua fase de execução. Nessa perspectiva, estamos admitindo que a experiência de lançamento do Centro di Lavoro, em 1985, foi uma espécie de projeto piloto do futuro instituto de pesquisa permanente de Grotowski em Pontedera. Isso porque reconhecemos que na ocasião do lançamento do Centro di Lavoro já estavam anunciadas as estruturas pedagógica e administrativa presentes na abertura do instituto em 1986 – as quais continuariam em processo de maturação até pelo menos 1988. É nesse segundo momento, portanto, entre 1986 e 1988, que entendemos que se dará o amadurecimento da proposta artística simultaneamente à definição do arranjo da produção-gestão do instituto.

Ao assumirmos essa perspectiva, acreditamos que ampliamos a lente em torno da consolidação do Workcenter, colocando em evidência o processo de produção, de feitura das coisas. Assim, nos aproximamos de uma versão mais complexa do que foi a construção do projeto, contemplando outro prisma para além do viés artístico – que não consideramos menos importante, evidentemente. Pode-se revelar, desse modo, o trabalho requerido, os sonhos envolvidos, as estratégias e táticas adotadas, os problemas e frustrações que envolvem o processo de consolidação de um “lugar para si”, mesmo quando se trata de um mestre já

consagrado como Jerzy Grotowski. Além disso, essa perspectiva pode ajudar a desconstruir tanto uma certa imagem de Grotowski enquanto artista assegurado, quanto a frequente idealização sobre as condições de produção nos países europeus. Isso porque, acredita-se, em geral, que os artistas teatrais na Europa têm condições garantidas e não necessitam construir programas, buscar recursos, cavar possibilidades e associações que mantenham suas atividades. Por fim, essa maneira de datar o início do Workcenter revela a perspectiva de quem atua na produção e gestão dos projetos, para quem o começo de uma iniciativa cultural quase sempre é muito anterior àquele normalmente considerado pelos pontos de vista artístico e sobretudo do público.

Desta forma, o nosso entendimento é que não se pode falar de um início pontual do projeto. Nossa opção de análise é a que considera que a formulação e amadurecimento do instituto de pesquisa de Grotowski em Pontedera se estendeu por pelo menos sete anos. Considero que a primeira fase do projeto vai de 1981, momento do convite de Bacci e Pollastrelli a Grotowski e início de sua idealização, até 1985, quando do lançamento do Centro di Lavoro Europeo de Jerzy Grotowski. A partir desse momento, principia-se a segunda fase de sua consolidação, compreendendo, em 1986, a abertura oficial do instituto permanente de pesquisa, ainda denominado como Centro di Lavoro Europeo de Jerzy Grotowski. Nessa fase incluo, também, o momento em que Brook fala, em 1987, sobre a pesquisa, definindo-a como “Arte como Veículo” – termo que será utilizado por Grotowski a partir de então. É também nessa fase, em 1988, que o nome do instituto se modifica, passando a chamar Workcenter of Jerzy Grotowski.

Assumindo essa perspectiva de um início espacejado e não pontual, estamos chamando a atenção para a presença do *processo* embutido na idealização, produção e gestão do projeto de Grotowski, cujo aspecto é recorrentemente associado exclusivamente à esfera criativa. Neste sentido, entendemos que o advento de lançamento do Centro di Lavoro Europeo de Jerzy Grotowski, em 1985, é o marco que anuncia o que viria a ser o Workcenter of Jerzy Grotowski tal como é reconhecido na vasta bibliografia acerca do tema. E é por essa razão que ele se situa aqui e não no primeiro capítulo desta dissertação, dedicada aos antecedentes da criação do instituto.

1985 ou marco 3: o Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski

De acordo com documentos oficiais gentilmente cedidos por Carla Pollastrelli durante a pesquisa de campo deste estudo, o programa inaugural do Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski aconteceu entre junho e agosto de 1985 em uma antiga vila localizada na Região Toscana, cedida pela tradicional família Frescobaldi. Sua programação, que contou com a curadoria e coordenação executiva e cultural de Carla Pollastrelli e Renata Molinari, envolveu um seminário prático internacional com duração de dois meses. Seu conteúdo pedagógico foi dividido entre atividades práticas, concentradas na cidade de Botinaccio, e uma ação teórica, realizada na cidade de Florença.

Segundo constatou-se por meio de documentos e entrevistas com Pollastrelli, Bacci e Dini, o Centro di Lavoro de Jerzy Grotowski ambicionava atrair um determinado perfil de pessoas para o trabalho prático junto ao criador polonês e seus assistentes – sobre os quais já iremos nos deter. Para tanto e segundo Pollastrelli, Grotowski elencaria, junto e em diálogo com os agentes italianos, possíveis nomes de pessoas que poderiam se interessar em participar do projeto em Botinaccio. Esse primeiro grupo seria constituído, em sua integralidade, por pessoas que foram convidadas diretamente pelos agentes. De acordo com a análise documental, é possível perceber nos textos acerca do projeto, o perfil de integrantes que se buscava atrair, os quais precisavam ter algum nível de envolvimento em determinadas áreas artísticas: teatro, dança, música ou artes rituais. O objetivo central do projeto, enfatizado nesses textos, era o de transmitir à nova geração as conclusões dos quase trinta anos de pesquisa de Grotowski em suas vertentes prática, técnica, metodológica e criativa. Para tanto, foram destacados pelo menos quatro elementos que ajudariam a definir o perfil de integrantes desejados: 1) a ênfase no caráter artesanal e experimental do programa; 2) a desconstrução da noção de que se trataria de uma escola de formação de atrizes/atores, de um espaço escolar; 3) a crítica aberta ao diletantismo – tema central da conferência de Florença –; e 4) o anúncio prévio de abertura pontual da prática para um grupo de convidados especializados ao final do programa.

A nosso ver, esses quatro pontos revelariam, ainda na fase de divulgação, a intenção de uma prática bastante específica e que seria desenvolvida de forma mais radical nos anos seguintes. Além disso, a preocupação em estabelecer *a priori* características-critérios do programa parece ter sido uma estratégia bastante eficaz enquanto triagem nas futuras seleções que ocorreriam a partir de 1986. Isso porque,

como veremos, nos anos subsequentes os integrantes que trabalhariam com Grotowski em seu Centro di Lavoro seriam admitidos via processo seletivo. Em 1985, no entanto e como vimos, houve somente o convite direto a determinadas pessoas indicadas por Grotowski. Nesse sentido, Carla Pollastrelli lembra que durante o Natal de 1984, o mesmo teria relacionado cerca de quinze a vinte pessoas que gostaria de convidar, todas que já tinham alguma relação anterior com o seu trabalho – a exemplo de I Wayan Lendra, de Bali, e Du Yee Chang, da Coreia do Sul, que foram assistentes de Grotowski em Irvine; Jairo Soriano, do México, que esteve no “Teatro das Fontes” e participou de um seminário no “Objective Drama”; e Piotr Borowski, da Polônia. Pollastrelli lembra que tudo foi feito de maneira muito informal. Eles telefonavam para os convidados, contavam a proposta brevemente e perguntavam se havia interesse em se reunir com Grotowski na ocasião do lançamento de seu Centro di Lavoro, na Itália.

Quando do lançamento do programa e no que diz respeito à experiência prática, o grupo – que envolvia representantes também da Itália, França, EUA e Canadá – permaneceu reunido com Grotowski em Botinaccio por quase sessenta dias. Durante esse período, Grotowski se ocupou da criação de fragmentos curtos e individuais denominados “*mystery plays*”, os quais tinham uma estrutura que se repetia como se se tratassem de miniespetáculos com um único ator (RICHARDS, 1993, p. 36). Na segunda parte do programa, que ocorreu no Gabinetto Vieusseux, em Florença, Grotowski proferiu uma de suas mais importantes conferências, convertida posteriormente em texto sob o título: *Você é filho de alguém*. Em sintonia com os quatro enunciados que definiam o perfil de público esperado no projeto, Grotowski empreende um claro ataque ao diletantismo e apresenta, de forma especialmente profunda, o trabalho com o canto tradicional como uma via de conexão com a ancestralidade (SLOWIACK; CUESTA, 2013).

De todo modo, logo após o lançamento do Centro di Lavoro Europeo de Jerzy Grotowski na Toscana, o artista polonês voltou à Irvine, onde mantinha o vínculo com a universidade e com a pesquisa no seu Objective Drama Program. De acordo com os entrevistados, o impacto e repercussão do programa em Botinaccio e Florença, teriam sido motor determinante para o início imediato dos preparativos para a consumação da segunda e mais ambiciosa etapa – a própria execução do projeto que seria realizado (e teria seus custos divididos) entre Pontedera e Irvine. No entanto, o projeto enfrentou obstáculos que determinaram um novo formato à

investida, exigindo de seus idealizadores uma rápida capacidade de reação frente aos acontecimentos.

De todo modo, logo após o fim do programa em Botinaccio e Florença, os agentes italianos iniciaram os preparativos para a segunda etapa do projeto. Tendo em vista as exigências estipuladas por Grotowski – os agentes destacam o espaço, que deveria ser análogo a um eremitério, a total liberdade para a pesquisa e a completa ausência de espectadores –, a principal ocupação dos empreendedores italianos entre setembro de 1985 e o primeiro semestre de 1986 foi a busca pelo local onde seria realizado o trabalho e a consolidação de apoios com parceiros/financiadores que não se opusessem às exigências do artista. Ao longo desse processo, no entanto, seriam enfrentados percalços que ameaçariam a própria existência do projeto recém-criado.

Busca pelo espaço e definição dos materiais

Para Howard S. Becker, a consolidação de uma obra artística, independente de seu segmento, requer recursos materiais e humanos (BECKER, 2010). Ou seja, o tipo de material – cuja natureza vai depender das especificidades da disciplina artística em questão – tem influência direta sobre a obra. Ao menos em teoria, a obtenção desses recursos obedece a uma certa regra de facilidade de acesso. Assim, quanto mais fácil encontrar um determinado tipo de material, mais ele tende a ser requerido.

No entanto, a experiência na consolidação do Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski vai contrariar, de certo modo, essa máxima. Como vimos, a especificidade do trabalho artístico de Grotowski demandava condições especiais e incomuns tanto no que dizia respeito aos recursos materiais quanto humanos. De acordo com os agentes entrevistados, uma das maiores dificuldades na consolidação do projeto foi encontrar o local que atendesse a todas as exigências de Grotowski. Para o encenador, a sede de seu futuro instituto deveria ser como um eremitério, no sentido literal da palavra. Além de afastado da zona central da cidade, o espaço deveria ficar exclusivamente à disposição do artista, ter piso de madeira específica⁶² e, quando fechado, não permitir a entrada de luz externa –

⁶² Segundo Pollastrelli, como os atuantes trabalhariam descalços, Grotowski teria se preocupado com a qualidade da madeira do piso. Buscava-se algo com a fricção justa para que pudessem trabalhar sem escorregar. Era preciso um piso liso, mas só em determinada medida e em uma dimensão precisamente calculada.

independente se dia ou noite; também a cor da tinta que cobriria as paredes deveria contribuir para um espaço que fosse ao mesmo tempo luminoso e reservado. Enfim, eram muitos os detalhes prescritos por Grotowski que dificultavam o processo de localização do espaço para o trabalho. No entanto, se por um lado as exigências tornavam a vida dos agentes responsáveis pela busca dos recursos muito mais difícil, são eles mesmos que se mostram cientes da importância dessas solicitações. Os agentes ressaltam que, a despeito do quão desgastante tenha sido a busca do local e sua adequação às demandas de Grotowski, elas eram, antes de tudo, uma questão de necessidade e coerência com o trabalho artístico. E aqui, a relação entre recursos materiais e produção artística se mostra inteiramente presente: o rigor dispensado às investigações artísticas se estendia ao modo como tudo deveria ser organizado em sua fase de produção, já que esses dois aspectos não eram independentes um do outro. A madeira do piso influenciava o modo do corpo estar em ação. O efeito da pintura nas paredes interferia na criação de uma ambientação favorável à natureza da pesquisa. Além disso, parecia haver por parte de Grotowski – pelo menos é o que podemos depreender a partir de algumas afirmações de Pollastrelli – uma preocupação “formativa” também aos parceiros de produção. Ele se preocupava com o resultado, mas também estava atento ao “como” as coisas eram realizadas. Uma total entrega era demandada de seus parceiros de produção e consolidação do projeto. Mas se essa entrega estava presente, Grotowski, ao que pude entender pelas entrevistas, tinha maior facilidade de compreender as dificuldades que apareciam na tentativa de realização de suas exigências.

De acordo com as entrevistas, Carla Pollastrelli teria sido a agente eleita para a função de localização e monitoramento da preparação do espaço de trabalho. A agente relata que, na busca pelo lugar ideal, teria visitado inúmeros espaços – públicos e privados – na Província e na Região, chegando a acreditar em determinado momento que não encontrariam um espaço adequado próximo a Pontedera. Essa suspeita era uma ameaça ao projeto, já que a administração do Instituto teria por eixo o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera – cuja sede ficava na área central do município. Se isso se confirmasse, a logística diária do Centro seria notavelmente complexificada. Após longa e cansativa busca, Pollastrelli conta que descobriu uma instalação em uma antiga fazenda na região de Vallicelli, a cerca de sete quilômetros do centro de Pontedera. O espaço tinha dois pisos, sendo a parte inferior constituída por uma sala grande e uma

antessala, e a parte superior por uma cozinha, uma segunda antessala, um quarto e uma sala grande, distribuídos em 650 m².

A despeito de ser uma construção bem estruturada, o espaço estava ocioso havia muitos anos e por isso demandaria um investimento considerável para sua reforma. Antes de se confirmar essa despesa não prevista no orçamento, os agentes aguardaram a chegada de Grotowski, que teria vindo a Pontedera com o intuito de visitar todos os lugares supostamente pré-selecionados por Pollastreli. Prevenido quanto à existência de apenas um espaço na Província que atendia todas as suas exigências, Grotowski teria, para alívio dos agentes italianos, reconhecido a construção em Valicelli como compatível com o trabalho. Ainda se fizeram necessários diversos ajustes no espaço, incluindo reparos nos sistemas hidráulico e de aquecimento, além da mudança integral do piso para a madeira específica requerida por Grotowski. De acordo com os relatos dos entrevistados, diariamente eram trazidas mostras de materiais usados na reforma com o intuito de se chegar o mais próximo possível das exigências do encenador.

Segundo Pollastreli, esse foi um trabalho bastante complexo e desempenhado de forma absolutamente profissional. A despeito disso, a reforma não teria sido finalizada dentro do prazo estipulado e Grotowski teria iniciado o trabalho no espaço em meio a obras, concentrando as atividades em uma das salas concluídas, enquanto os profissionais envolvidos na restauração seguiam com suas tarefas diariamente. Como veremos, os problemas não se limitaram à reforma do local de trabalho. O projeto enfrentaria um obstáculo ainda maior.

Do financiamento

Uma das principais inquietações a impulsionar esta pesquisa foi justamente entender como, na contramão do cenário internacional em que se expandiam os princípios neoliberais, um grupo de jovens italianos conseguiu garantir a um mestre consagrado como Grotowski condições materiais para a sua pesquisa e a completa ausência de contrapartidas. Como o estudo sobre as políticas culturais do século XX demonstrou, a Itália viveu um momento bastante particular no pós-guerra que contribuiu para a consolidação de programas de financiamento às artes. Isso posto, entendemos que existia, justamente nos anos 1980, um ambiente favorável em que a criação de um centro de pesquisa permanente para o artista polonês parecia bastante orgânica.

Ainda assim, nos interessava reconhecer quais teriam sido os procedimentos adotados no âmbito da execução do projeto, entendendo como os três agentes italianos teriam atuado, como organizaram seu cotidiano, sobre quais tarefas responderam e os desafios que encontraram. A questão da organização financeira nos intrigava especialmente. Nesse âmbito, constatamos que os agentes, junto a Grotowski lançaram mão de várias ações complementares, dentre as quais uma que teria sido, a nosso ver, a mais importante por assegurar a sustentabilidade financeira do projeto com todas as suas especificidades. Como verificamos nas entrevistas, foi a partir do início dos anos 1980 que o Centro di Pontedera conquistou estabilidade econômica – que seria permanentemente expandida desde então. De acordo com Roberto Bacci, a principal razão para isso foi a criação de um fundo destinado exclusivamente ao investimento em pesquisa e que conferiu total liberdade para que os agentes idealizassem o projeto que quisessem. Isso significa que o Centro di Pontedera teria, a partir de 1980, dois fundos: o primeiro destinado aos custos de produção e logística da programação anual dos Centros de Pesquisa – constituída basicamente de apresentações de espetáculos e oferecimento de atividades formativas – cuja verba era advinda dos programas públicos de financiamento às artes. O segundo fundo era destinado exclusivamente às ações voltadas à pesquisa, cuja verba poderia ter origem pública ou privada.

O mecanismo funcionava aproximadamente da seguinte forma: em todos os projetos submetidos pelo Centro di Pontedera aos programas de financiamento público, era previsto uma determinada porcentagem mais ou menos fixa sobre o valor total do projeto e que era destinada ao fundo de pesquisa. A natureza jurídica dos Centros de Pesquisa da Itália permitia essa prática, de forma que o fundo era permanentemente alimentado. Mas, o fundo também poderia receber doações de pessoas físicas ou jurídicas, de dentro ou de fora da Itália, o que potencializava a sua capacidade de arrecadação. Não obstante, sua maior especificidade talvez residisse no fato de seus gestores terem total liberdade para a destinação do recurso, não sendo necessária a discriminação do uso da verba nas prestações de contas ao Ministério da Cultura.

Tendo em vista que as previsões orçamentárias em torno do projeto de Grotowski apontavam para um investimento considerável, os agentes não tiveram dúvida quanto a denominar o novo centro do artista como um projeto de pesquisa atrelado ao Centro di Pontedera, garantindo parte de seu financiamento com a verba

oriunda do fundo de pesquisa. Visto dessa forma, o centro de Grotowski nunca se configurou como um projeto autônomo, mas desde sempre como parte das ações desenvolvidas pelo Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera. Dentre as principais vantagens de ordem prática, vemos que a gestão administrativa e financeira do novo instituto de Grotowski foi assumida integralmente pelo Centro di Pontedera, facilitando em grande medida os trâmites em torno da sua administração diária.

Como mencionado, o fundo de pesquisa também poderia receber doações de particulares e de instituições culturais nacionais ou estrangeiras. Segundo Bacci, foi em grande parte em função dessa característica do fundo que assumiu sem pestanejar o risco financeiro do projeto quando do convite a Grotowski, pois ele confiava que a reputação do artista polonês seria um grande facilitador na captação de novos recursos. Sobretudo porque, no momento do convite, o fundo era recente e o seu montante médio arrecadado por estação ainda estava por ser definido. De todo modo, sua natureza jurídica conferia para Bacci uma segurança no que tange à ampliação do capital captado.

Por essa razão, na criação do projeto com Grotowski, o Centro di Pontedera acionou inúmeros parceiros e instituições, de forma que, desde sua gênese, o centro de pesquisa permanente do artista polonês na Itália contou com diferentes fontes de financiamento. De acordo com distintos documentos, o projeto contou, em seus anos inaugurais, com aportes advindos de programas públicos de financiamento cultural da Região Toscana, da Universidade da Califórnia, em Irvine, da Fundação Rockefeller, da International Center of Theatre Creation de New York, do Ministério da Cultura da França e da Académie Expérimentale des Théâtres de Paris, além da colaboração do Centre International de Créations Théâtrales de Peter Brook. O projeto recebeu ainda o valor de 30 mil dólares em ações do casal Mercedes⁶³ e

⁶³ Diretora estadunidense, produtora de teatro e cinema. Nascida em Bremen, estudou em Genebra e passou a maior parte de sua vida nos Estados Unidos. Na década de 1970, foi uma figura importante na cena teatral experimental de Nova York como diretora-executiva da organização A Bunch of Experimental Theatres. Ela e o marido André Gregory – ator, diretor teatral e escritor-[espaço] –, apoiaram as atividades de Grotowski da década de 1970 e consolidaram uma forte relação pessoal com o encenador desde então. Exemplo disso foi, como já citado, o importante apoio a Grotowski quando de sua chegada aos EUA e a doação de donativos para o seu Workcenter em 1986. Em julho de 1989, Mercedes Gregory fez o filme *Art as vehicle* e, em Pontedera, gravou *Downstairs action*. Faleceu em 1992 em consequência de câncer de mama. Retirado de <http://www.grotowski.net/> em 25/01/2018 às 12h12 (tradução e adaptação minha).

André Gregory, doados em dezembro de 1986⁶⁴. No prefácio do livro de Thomas Richards⁶⁵, encontramos também menção do próprio Grotowski às subvenções norte-americanas da National Endowment for the Arts e da MacArthur Foundation, que não estão citadas nos registros oficiais de divulgação do projeto – a exemplo do encarte de lançamento do Workcenter of Jerzy Grotowski impresso e publicado em 1987⁶⁶.

Ainda segundo Pollastrelli, o orçamento geral do projeto em sua gênese deveria contemplar as rubricas com a reforma e locação do espaço, custos com a sua manutenção – como água e luz –, e salários para Grotowski e seus três assistentes – James Slowiak⁶⁷, Pablo Jiménez⁶⁸ e Thomas Richards. Mais tarde, o orçamento também cobriria os custos com a hospedagem do artista e seus integrantes, os quais, quando da chegada em Pontedera, foram acomodados em apartamentos emprestados por integrantes do Centro di Pontedera. A partir de 1987, também foi possível prover bolsas de estudo para os participantes do projeto, já que, ao longo do primeiro ano, eles teriam arcado com todos os custos de moradia, alimentação e transporte.

Sendo assim, entendemos que a configuração da gestão orçamentária do Centros di Pontedera, constituída de dois fundos, foi fator determinante para a consolidação do instituto de pesquisa de Jerzy Grotowski na Itália. Além de contar com a garantia de entradas anuais advindas dos projetos aprovados nos mecanismos de financiamento italianos, o fato da natureza do fundo permitir a entrada de aportes advindos de outras fontes, inclusive estrangeiras, conferiu liberdade permanente para a ampliação e/ou renovação dos financiadores. Longe de ser um caso isolado, o financiamento misto de instituições artísticas parece ser uma prática recorrente no contexto italiano. Como observa Sergio Miceli (1985, pp.19 e 20) é possível no sistema de financiamento de iniciativas culturais na Itália, um envolvimento significativo dos poderes locais e provinciais, e a participação

⁶⁴ Retirado de <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/gregory-mercedes-chiquita> em 25/01/2018 às 12h16

⁶⁵ RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁶⁶ Disponível na sessão “Anexos”.

⁶⁷ James Slowiak é professor de Teatro na Universidade de Akron e codiretor artístico do New World Performance Laboratory. Foi assistente de Jerzy Grotowski no “Objective Drama Program”, na Universidade da Califórnia, em Irvine, e na Itália, de 1983 a 1989.

⁶⁸ Nascido no México, Pablo Jiménez iniciou sua colaboração com Jerzy Grotowski no “Teatro das Fontes”, colaborando também no “Objective Drama Programa” e nos primeiros três anos da pesquisa na “Arte como Veículo”.

igualmente expressiva de agentes privados. Este era, por exemplo, o caso de importantes companhias líricas sediadas em Florença, Bolonha e Gênova – entre outras –, em que uma parcela significativa dos recursos que garantiam suas subsistências se complementavam entre as de origem pública (município e província) e as de origem privada (comércio, bancos privados, sindicatos e entidades patronais). Com efeito, outros pesquisadores de políticas culturais, a exemplo de Botelho (2016, *passim*), reiteram que a diversificação das fontes de financiamento pode ser uma das maneiras mais eficazes para se garantir um mínimo de estabilidade para as iniciativas culturais. Neste sentido, associamos o equilíbrio financeiro experimentado pelo instituto de Grotowski em seus primeiros anos à essa conformação da gestão orçamentária do Centro di Pontedera.

Como verificamos, essa configuração foi decisiva diante do maior desafio que a iniciativa enfrentou antes mesmo de sua abertura oficial, em 1986. Segundo constatamos, embora a Universidade da Califórnia, em Irvine figure oficialmente nos documentos como uma das financiadoras do Centro di Lavoro de Jerzy Grotowski, a instituição se retirou da parceria com Pontedera ainda durante a reforma da futura sede do instituto do artista na Itália, ameaçando, naturalmente, sua continuidade. Os entrevistados reiteraram que a universidade vinha pressionando Grotowski para que fosse realizada uma abertura pública, ainda que parcial, de suas investigações no “Objective Drama Program”. Durante as negociações sobre o projeto bi-dividido com a Itália, uma das condições impostas pela Universidade de Irvine fora justamente a garantia de um mínimo de apresentações públicas ao longo do ano. Como Grotowski negou novamente esse pedido, Irvine decidiu se retirar do projeto às vésperas de sua inauguração.

Os agentes lembram que este teria sido um momento de grande tensão, pois o montante previsto para ser subsidiado por Irvine era considerável, de forma que não seria tarefa fácil conseguir uma reposição no curto prazo. Ainda assim, Roberto Bacci lembra que, a despeito do choque coletivo diante daquela notícia, ele decidiu não adiar a abertura do instituto e assumir o risco financeiro para a sua realização. Respalado pela existência do fundo de pesquisa, teria, junto a Grotowski, feito uma lista diversificada de possíveis parceiros de dentro e de fora da Itália. Pollastrelli lembra que essa decisão não resolvia de imediato o problema. A data prevista para a abertura do instituto estava muito próxima e claramente não haveria tempo para a reposição integral da verba que seria assumida por Irvine.

Neste sentido, verificamos pelo menos duas ações complementares que teriam sido investidas pelos idealizadores do projeto de forma a assegurar sua continuidade. A primeira delas foi a busca do apoio institucional do Centre International de Créations Théâtrales de Peter Brook. De acordo com Bacci e Pollastrelli, essa parceria não teria envolvido investimento financeiro direto, mas teria sido determinante para a continuidade do projeto e projeção do instituto. A estratégia adotada aqui foi a de associar o capital político de Brook ao empreendimento de Grotowski, somando, assim, duas renomadas reputações em torno do projeto. Além de conferir ainda mais credibilidade – embora essa não fosse exatamente uma carência do projeto, dado a importância de Grotowski –, tal procedimento atuaria na facilitação de futuros aportes advindos da França⁶⁹. Desse modo, ainda que o resultado dessa ação não tenha tido efeito no curto prazo, possibilitou importantes alianças com agentes e instituições culturais franceses – inclusive com o Ministério da Cultura – ao longo dos anos.

A segunda ação teria sido empreendida pelo próprio Grotowski. O artista desempenhou um papel extremamente estratégico para a garantia da reposição do recurso perdido. Como mencionado anteriormente, durante sua experiência na Califórnia, além do salário como docente, Grotowski contava com financiamento adicional para as suas pesquisas, vindo da Fundação Rockefeller e da National Endowment for the Arts. Diante da retirada do subsídio de Irvine, Bacci e Pollastrelli relatam que Grotowski, se valendo de seu reconhecimento e reputação, decidiu negociar, pessoalmente, com a Fundação Rockefeller para que a instituição continuasse a financiar sua pesquisa mesmo fora dos EUA. Pollastrelli ressalta que Grotowski reconhecia que, dada a gravidade da situação, ir pessoalmente negociar com os dirigentes daquela instituição era uma ação tática, já que negar a proposta diante dele – o artista em pessoa – geraria, no mínimo, um grande constrangimento. Aqui, como em vários momentos, percebemos que Grotowski é um agente ativo na consolidação – inclusive financeira – do seu projeto, o que contrasta significativamente com a imagem, recorrentemente associada ao criador, de um artista isolado, afastado do mundo prático. Vamos nos deter sobre esse aspecto, com mais acuidade, no Capítulo 3 desta dissertação. De todo modo, os agentes confirmaram que a estratégia de Grotowski foi bem sucedida: o artista conseguiu

⁶⁹ Neste sentido, Carla Pollastrelli lembra que foi o Ministério da Cultura da França que subsidiou uma bolsa para Maud Robart durante os anos em que a artista esteve em Pontedera, entre 1988 e 1993.

acordar com a Fundação Rockefeller o redirecionamento do aporte à sua pesquisa em Irvine para a nova investida na Itália. Com efeito, a Fundação Rockefeller manteve o subsídio ao Centro di Lavoro ao longo de todo o primeiro ano do instituto. Isso era bem significativo, pois segundo Pollastrelli, a Fundação Rockefeller era reconhecida por financiar iniciativas culturais em território estadunidense. De qualquer modo, Grotowski sabia que na sua condição de apátrida era prudente manter boas relações com Irvine. Lembremos que ainda naquele momento o artista continuava sem passaporte, tendo suas saídas e entradas no país condicionadas a um documento - uma espécie de permissão para viajar -, cujo processo de emissão era, segundo os entrevistados, bastante burocrático e moroso. Grotowski teria preservado uma relação saudável com Irvine por muitos anos ainda após sua transferência para Pontedera, indo, algumas vezes nos anos subsequentes, com dois de seus assistentes (James Slowiak e Maud Robart) à Universidade para dar sequência aos estudos do “Objective Drama Program”.

A experiência dos três agentes italianos na consolidação do arranjo administrativo do Centro di Pontedera e nos preparativos para o futuro instituto de pesquisa de Grotowski, somado ao empenho do próprio artista polonês, aludem com pormenores o pressuposto de Sennett (2015, *passim*), segundo o qual, o processo de capacitação do artífice se dá, grandemente, pela dificuldade e a incompletude, as quais justamente são responsáveis por impulsionar novos procedimentos e resultados.

Creio, também, que é possível perceber que o fato de Grotowski ser um artista de referência, dotado de reconhecimento internacional e de uma reputação respeitável, não o eximiu de intempéries durante a consolidação de seu instituto. Mesmo com todo o seu histórico e capital, o artista enfrentou desafios que colocaram em xeque não apenas o projeto de seu centro de pesquisa na Itália, mas a continuidade de um percurso de quase três décadas de trabalho. Se por um lado, isso demonstra o quanto mesmo os percursos artísticos considerados bem sucedidos, envolvem percalços, deslocamentos, engajamento pessoal e, principalmente, trabalho, por outro, nos ajuda a enxergar o processo - tantas vezes obscurecidos - de construção de uma trajetória artística. Para além disso, cremos que fica claro o quanto Grotowski esteve diretamente envolvido não apenas na idealização do projeto, mas também e igualmente na sua realização/produção – o que vamos aprofundar mais à frente.

Sendo assim, inventadas as formas de fazer e superadas as dificuldades, e após cinco anos da formalização do convite de Roberto Bacci e Carla Pollastrelli a Grotowski, o artista chegaria em agosto de 1986 a Pontedera, onde viveria durante quatorze anos, até a sua morte em janeiro de 1999.

O início do trabalho em Pontedera: consolidando o Workcenter of Jerzy Grotowski

De acordo com documentos oficiais, em agosto de 1986, foi inaugurado em Pontedera o instituto permanente de pesquisa de Jerzy Grotowski, ainda ali denominado como Centro di Lavoro Europeo de Jerzy Grotowski. Diferentemente da experiência em 1985, na abertura do instituto, envolveu o anúncio de um programa pedagógico contínuo, com duração mínima de um ano, e o processo de seleção dos participantes. Inúmeros são os pesquisadores que investigaram o teor do trabalho desenvolvido por Grotowski nesta fase. Assim, não temos a pretensão de abordar o conteúdo do trabalho do ponto de vista artístico. Isso, muitos pesquisadores já o fizeram seriamente. Nosso interesse primordial reside em (re)conhecer como o trabalho da produção se estruturou ao longo dos primeiros anos de consolidação do instituto na relação com as especificidades da prática artística. Porém, reconhecemos que, para entender essa questão, é importante localizar, ainda que em linhas gerais, o que estamos chamando de especificidades da pesquisa artística de Grotowski. Por essa razão, faremos uma breve descrição acerca da investigação do artista polonês a partir de 1986, a título de introdução ao problema da produção e gestão do projeto, que é o que nos interessa aqui.

Conforme verificamos, na ocasião da abertura do instituto em agosto de 1986, foi anunciado um programa pedagógico trienal. De acordo com o próprio Grotowski (GROTOWSKI, 1995)⁷⁰, desde sua gênese, o trabalho criativo se desenvolveu a partir de dois pólos: um dedicado à formação, no sentido de educação permanente, desenvolvido por meio dos cantos, dos textos, das ações físicas - análogas àquelas

⁷⁰ Refiro novamente ao texto *Da companhia teatral à Arte como Veículo*, baseado nas transcrições de duas conferências de Jerzy Grotowski: em outubro de 1989, em Módena, e em maio de 1990, na Universidade da Califórnia, em Irvine. Segundo a vontade do autor, o texto foi traduzido das versões inglesa (Routledge, 1995) e francesa (Actes Sud, 1995), sendo considerada sua redação definitiva. Retirado de FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Sesc-SP/Perspectiva, 2007, p. 243.

conceituadas por Stanislavski⁷¹ -, e dos exercícios “plásticos” e “físicos” para atores. E outro em direção à arte como veículo – ainda que na ocasião da abertura do instituto essa prática não fosse assim nomeada. Em linhas gerais e de acordo com diferentes estudiosos (CAMPO, 2012; MENCARELLI, 2004; MOTTA LIMA, 1999 e 2012; SLOWIACK; CUESTA, 2013), uma das especificidades⁷² do trabalho da “Arte como Veículo” está em considerar as artes dramáticas como canal para o autoconhecimento. Em algumas interpretações, encontramos também as definições de “veículo para ascender a um outro nível de compreensão” e “meio de explorar outras possibilidades do ser humano”. Na definição de Ludwik Flaszen (2015, p. 283 e 284), na “Arte como Veículo” temos o “eu” que atua e o “eu” que observa encarnados numa só pessoa chamada “performer”. Assim, a “Arte como Veículo” não é para ser assistida por um espectador ou uma testemunha, mas é realizada por seu impacto objetivo sobre o coração, a cabeça e o corpo do *performer*. Ainda segundo esses pesquisadores, o trabalho era - e ainda é - desenvolvido ao longo de seis dias por semana, com uma carga horária mínima de 8h por dia. Em 1987, depois de cerca de um ano do início do trabalho, chegou-se a uma estrutura performativa comparável a um espetáculo, denominada “Action”. De acordo com Grotowski (1995, p. 232) em princípio, tudo parece ser muito semelhante ao trabalho desenvolvido na fase dos espetáculos, pois, no que diz respeito aos elementos técnicos, tudo está lá: o trabalho sobre o canto, sobre os impulsos, sobre as formas do movimento e os motivos textuais. Com o tempo, tudo teria sido reduzido ao estritamente necessário, até se criar essa estrutura precisa e finita equiparável a um espetáculo, e que atua como ferramenta para a consumação do trabalho do *performer* sobre si. Neste sentido, a principal diferença da pesquisa desenvolvida na “Arte como Veículo” em relação à fase dos espetáculos é, ainda segundo Grotowski, a sede da montagem. Na fase dos espetáculos, na “Arte como Apresentação”, a sede da montagem estava nos espectadores, enquanto na fase da arte como veículo, a sede da montagem está nos atuantes, nos artistas que agem. Desse modo, o atuante não desempenha sua performance para alguém – embora possa ter

⁷¹ Nascido em 1863 na Rússia, Constantin Stanislavski é considerado um dos nomes mais importantes do teatro contemporâneo, reconhecido por seus métodos de trabalho que deram nova dimensão psicológica e estética à arte cênica. Fundou em 1897 o Teatro de Arte de Moscou, considerado um dos espaços pioneiros e mais relevantes historicamente em desenvolver e sistematizar pedagogias de formação do ator.

⁷² Não estamos com isso aferindo que fosse uma prática inédita na história do teatro, mas, antes, reconhecendo a sua especificidade em relação ao percurso artístico de Jerzy Grotowski.

alguém testemunhando sua ação, a exemplo dos assistentes, de Grotowski e dos demais atuantes. A performance se configura como veículo para alcançar um outro estado de consciência, para ascender a uma energia mais elevada e refinada.

Para a pesquisadora Tatiana Motta Lima (1999, p. 85), a “Action” é o trabalho criativo, a obra da “Arte como Veículo”. É, como já mencionamos, o correspondente ao espetáculo se pudéssemos falar de representação. E é aqui que nos interessa olhar com mais acuidade, pois reconhecemos algumas especificidades da “Arte como Veículo” que, a nosso ver, ressignificam radicalmente a ação da produção: primeiro, o fato do trabalho não ambicionar a criação de um objeto artístico no sentido espetacular – em que supõe-se a presença de público, o trabalho de divulgação junto à imprensa, a busca por equipamentos culturais que possam receber a obra, a negociação com contratantes, etc. Segundo, o fato de não prever a participação de espectadores – ao menos no sentido de fruidor e, quanto a isso, já nos faremos explicar. Ora, se não há nem obra artística, nem público, como, então, se estrutura a rotina da produção e gestão do instituto? Em que atuam os produtores e gestores enquanto Grotowski está na sala de trabalho? Como estabelecer interlocução com o mundo? De que maneira manter o trabalho de Grotowski vivo enquanto referência no imaginário artístico?

Poderíamos ainda considerar como outra importante especificidade: a ênfase no processo em detrimento do resultado. Ao que nos parece, o projeto artístico foi ganhando contornos cada vez mais claros no decorrer do tempo. E isso ficaria evidente, por exemplo, quando somente em 1987 – ou seja, um ano depois da abertura do instituto - Peter Brook denominaria o teor da pesquisa de Grotowski de “Arte como Veículo”. E, mais uma vez, quando em 1988, seus fundadores assumiram o nome do instituto como Workcenter of Jerzy Grotowski, deixando a denominação de Centro di Lavoro Europeo de Jerzy Grotowski restrita aos seus anos inaugurais. Carla Pollastrelli lembra que mesmo ela, Roberto Bacci e Luca Dini, que eram os agentes mais próximos de Grotowski na época, puderam assistir ao que se desenvolvia na sala de trabalho dois anos depois do início do processo, que foi quando Grotowski julgou ter chegado em alguma coisa mais concreta.

Sobre esse convite aos três gestores, de acordo com Mario Biagini, em determinado momento do ano de 1988, Grotowski teria compartilhado com os atuantes uma história contida em um livro que acabara de ler, no qual dizia-se que “(...) você pode ter um poço, um poço muito bem feito, com água muito pura. Mas se

ninguém bebe essa água, essa água pode ficar podre”. Em meados de 1988, Grotowski convidaria seus parceiros italianos a serem as primeiras pessoas a testemunharem a “Action”. Ainda nesse sentido, de valorização do componente processual, é interessante observar que Thomas Richards conta em seu livro (1993, p. 57), que, embora a “Action” tenha sido finalizada em 1987, sua estrutura começou a ser realizada em 1979, oito anos antes, quando Grotowski ainda trabalhava no “Teatro das Fontes”.

Ao percebermos como o elemento processual está fortemente presente na prática artística da “Arte como Veículo”, perguntávamos, então, como se estruturou a ação da produção em uma trajetória artística tão específica? Em que consistia o trabalho dos agentes ocupados com a gestão do instituto de Grotowski? Como esse arranjo foi sendo estruturado? A nosso ver, uma possível interpretação seria a de que a característica processual do trabalho também esteve presente na atuação da produção, a qual, igualmente, nos parece que precisou “ir sendo” forjada e estruturada de acordo com os contornos cada vez mais precisos do projeto artístico. Diante de um trabalho artístico não convencional, pautado em experimentação contínua, está claro que a produção não poderia se apoiar em modelos de gestão tradicionais. Acreditamos que foi preciso, portanto, que ela (também) se inventasse.

Para verificarmos em que medida isso fazia sentido, procuramos entrevistar, além dos agentes envolvidos diretamente na produção e gestão do projeto (Roberto Bacci, Carla Pollastrelli e Luca Dini), os dois principais agentes envolvidos na esfera criativa (Thomas Richards e Mario Biagini). Além disso, entrevistamos dois agentes externos ao processo, mas que de algum modo testemunharam a criação do instituto (Renata Molinari e Eugenio Barba), e que, a nosso ver, poderiam oferecer outros pontos de vista sobre o empreendimento.

Modos de fazer e a interlocução com o mundo

Como vimos, a experiência da “Arte como Veículo” parece gerar perguntas que causam alguns deslocamentos no modo tradicional de lidar com a produção e gestão de projetos culturais. Na ausência de espetáculos e espectadores, como teria sido estruturado o *modus operandi* da produção e gestão? Se não havia público, a quem o trabalho poderia se endereçar? Teria havido alguma tentativa de diálogo com o mundo artístico? Qual impacto que a chegada de Grotowski à cidade teria gerado na rotina administrativa do Centro di Pontedera?

Como poderíamos verificar, a consolidação do *modus operandi* da produção e gestão do instituto de Grotowski em Pontedera foi sendo forjado no decorrer dos quatro primeiros anos. Depois disso, tal arranjo teria permanecido mais ou menos inalterado até pelo menos 1998, quando o projeto artístico passaria por uma grande mudança – conforme veremos mais à frente. Como os agentes italianos não tinham dimensão do que estava sendo desenvolvido no interior da pesquisa, até pelo menos 1988, o modo de produção teria sido definido conjuntamente com Grotowski por meio de encontros quase diários que este tinha com os três agentes – mas sobretudo com Carla Pollastrelli. De acordo com as entrevistas, na medida em que a prática artística ia se delineando, Grotowski e seus parceiros iam entendendo as demandas do projeto e estabelecendo possíveis ações da produção e meios criativos de colocar a investigação em interlocução com o mundo.

Dessa maneira, diferente do período entre 1981 e 1986, não havia nos primeiros meses do instituto um trabalho de produção pautado em um planejamento definido *a priori* – pelo menos no sentido de um planejamento a médio e longo prazos. Como se percebeu, o trabalho da produção foi sendo definido simultaneamente com o amadurecimento da investigação artística e conforme restava claro para Grotowski os modos seguros – que não atrapalhariam a própria pesquisa – de estabelecer contato com o mundo exterior.

Por essa razão, a existência do Workcenter não teria significado uma grande mudança no que se refere à rotina administrativa do Centro di Pontedera, pois como o projeto sempre foi considerado uma de suas atividades de pesquisa, todas as demandas de gestão foram assumidas pela equipe que já respondia por todos os projetos realizados no e pelo Centro di Pontedera até então. Isso só seria diferente na última etapa da pré-produção, entre janeiro e julho de 1986, quando, de acordo com os agentes, foi preciso uma dedicação quase exclusiva ao projeto de Grotowski. Isso gerava um problema, já que o Centro di Pontedera sempre contou com uma equipe reduzida, formada, naquela altura, por Pollastrelli, Roberto Bacci, Luca Dini, uma administradora e uma assistente, além de um técnico. Dada a complexidade do projeto com Grotowski, a demanda de trabalho gerado com os seus preparativos e somando aos trâmites ordinários com a programação artística do Centro teria gerado uma não irrisória carga excedente de trabalho. Uma das maneiras encontradas pela equipe para equalizar a dupla demanda foi deslocar Carla Pollastrelli para responder exclusivamente pela produção do instituto de Grotowski já na sua pré-produção.

Assim, enquanto Bacci e Dini continuaram empenhados prioritariamente nas relações institucionais do Centro di Pontedera, garantindo a estabilidade dos parceiros e financiadores que conferiam suporte aos projetos promovidos pela fundação – dentre os quais, o instituto de pesquisa permanente de Grotowski –, Pollastrelli se ocupava das questões de ordem prática do novo instituto, como a procura do espaço, a gestão da reforma do prédio, a busca dos materiais solicitados por Grotowski, a gestão orçamentária do empreendimento, a lida com a regularização dos vistos de trabalho do artista e seus assistentes, o reportar diário à equipe que continuava trabalhando no Centro di Pontedera, etc. Conforme verificamos, mesmo depois da abertura do instituto, essa divisão de trabalho se manteve, sendo Bacci e Dini responsáveis, mormente, pelas demandas da gestão e Pollastrelli, da produção.

Mais uma vez, observamos como os agentes encontraram um modo de operar a partir das condições que dispunham e a partir das habilidades de seus integrantes. E novamente podemos notar como o trabalho desenvolveu-se de forma complementar. Pois, se é verdade que uma boa gestão é capaz de conferir um plano macro, em que o delineamento de estratégias de ação e resultados esperados conferem sentido e um norte para o trabalho diário desempenhado pelos demais integrantes da equipe – otimizando, entre outras coisas, tempo e recursos –, é preciso reconhecer que o sucesso desse plano depende em grande medida do desempenho dos agentes que o executam. Enquanto a gestão opera projetando caminhos, ampliando as relações institucionais e objetivando resultados (função de Bacci e Dini), cabe aos demais agentes a execução do plano, a avaliação de sua viabilidade, o reconhecimento de seus limites, a resolução dos problemas, a administração dos recursos humanos-econômicos, a busca por soluções, etc (função prioritária de Pollastrelli com auxílio dos demais agentes). Entendemos, portanto, que gestão e produção são funções que se dependem mutuamente, sob o risco de comprometer todo o trabalho envolvido – inclusive o artístico. Lançamos luz sobre essa questão para problematizar a suposta hierarquia que há entre gestores – normalmente considerados num *status* superior – e produtores – frequentemente associados aos que “executam” o trabalho, no sentido de execução mecânica, destituída de reflexão, pensamento. A nosso ver, o equilíbrio na distribuição dos papéis de cada função é o que confere a equação justa para a realização plena do trabalho proposto e que será refletida, inevitavelmente, no projeto artístico.

No entanto, isso não significa que a simples junção desses profissionais garanta resultados satisfatórios. Mesmo diante da reunião entre um projeto artístico consistente, gestores e produtores profissionais e um bom planejamento estratégico, não se tem a garantia de que tudo sairá bem. Além dos imprevistos comuns em qualquer execução de um planejamento e a familiar escassez de recursos na área, creio que a maior ameaça aos projetos culturais tenha que ver, antes, com a própria disposição da equipe. Em minha experiência como produtora e gestora, observei inúmeras vezes profissionais com consideráveis atributos técnicos comprometerem o andamento de um projeto por falta de comprometimento com a proposta, tanto no âmbito artístico quanto no da produção e gestão. A meu ver, no campo das artes, em que a subjetividade permeia enormemente as relações, tão importante quanto as qualidades técnicas dos profissionais envolvidos é o nível de empatia e comprometimento dos mesmos com o projeto que realizam. Estou chamando a atenção para isso porque não creio que o sucesso na investida em Pontedera se deva apenas à reputação de Grotowski e à competência profissional da gestão e produção. Para mim, um dos elementos determinantes para o êxito no empreendimento de criação do instituto de pesquisa permanente de Grotowski na Itália tem a ver com a qualidade da relação de cada um dos agentes com o projeto. Refiro-me, portanto, ao provável valor simbólico que a iniciativa representava para cada um dos agentes, expresso, de certa forma, no modo como cada um deles reagiu (e agiu) diante dos desafios, problemas e ameaças. A exemplo da decisão e ato de Grotowski em ir pessoalmente à Fundação Rockefeller negociar o financiamento de seu futuro instituto fora daquele país; a resolução de Bacci em manter o projeto mesmo diante da retirada de Irvine – sem qualquer garantia de substituição imediata do recurso; as longas horas de Pollastrelli sentada numa estação de trem ou correndo atrás do espaço ideal para o futuro instituto de uma outra pessoa, tudo isso não me parece apenas demonstrações de habilidades pessoais empregadas ao campo profissional. Creio, antes, revelar o quanto o projeto simbolizava para essas pessoas. Poderíamos nos perguntar o que significava para Grotowski, naquele momento de sua vida, contar com um lugar para si e com total liberdade para suas investigações? O que significou para Bacci, Pollastrelli e Dini contarem com a presença de um mestre consagrado no seu Centro de pesquisa e serem reconhecidos na história por conferirem esse lugar a ele? O que teria levado Bacci, Pollastrelli e Dini a se dedicarem ao projeto do mestre polonês por todas as

suas vidas? Filiação artística? Certamente sim. Como vimos, Grotowski e Barba foram desde os primórdios do Centro di Pontedera as principais referências artísticas de seus fundadores. E isso não é pouco. Ambição? Também. Todos os agentes afirmaram, sem embargo, que possuíam interesses políticos na aproximação com o artista. Claro está que havia razões concretas, materiais, objetivas que levaram os agentes a se empenharem como se empenharam neste processo. Mas, a nosso ver, haviam motivações mais íntimas e subjetivas, para além das já citadas, que moveram essas pessoas, que fizeram com que elas se colocassem à prova, corressem riscos, encontrassem sentido em um futuro compartilhado, em um objetivo comum. Na minha perspectiva, arriscaria falar de comprometimento, de paixão, empatia, identificação e (por que não?) de amor. Grotowski era, também, para esses agentes, um mestre e um amigo. No meu entender, embora abstratos, a reunião de todos esses elementos forjou algo tão concreto que mobiliza até hoje essas pessoas, mantendo-as ainda e firmemente comprometidas com o projeto artístico de Grotowski, morto há quase vinte anos.

Nesse sentido e igualmente relevante, a nosso ver, foi a atuação de Pollastrelli em relação aos assuntos pessoais de Grotowski, dentre os quais, e talvez o mais delicado, os cuidados com a saúde do artista. De acordo com os entrevistados, Grotowski teria chegado a Pontedera muito doente e possuía uma rotina médica bastante rigorosa, envolvendo viagens regulares a Pisa e Florência. Segundo verificou-se, Pollastrelli ficou responsável pelo gerenciamento dessa agenda e por acompanhar pessoalmente o artista aos consultórios médicos. Para além disso, todos os entrevistados atestaram que, de duas a três vezes por semana Pollastrelli se dirigia ao apartamento de Grotowski depois do trabalho diurno para continuar o trabalho sobre a produção do instituto, permanecendo, não raras vezes, até o avançar da madrugada. De acordo com ela, este era o momento em que avaliavam juntos os convites e propostas recebidas, elaboravam cartas de resposta, planejavam ações, definiam a agenda, elencavam possíveis convidados (quando havia algum evento), mensuravam reverberações do projeto, avaliavam publicações sobre o instituto, identificavam parceiros, enfim, traçavam as estratégias de ação que iam moldando um modo de fazer da produção e gestão do instituto. Se, de um lado, isso demonstra, mais uma vez, o quanto Grotowski esteve presente na produção, de outro revela o quanto o instituto em Pontedera exigiu de Pollastrelli uma atuação para além da esperada por uma produtora *stricto sensu*.

Assim, se podemos falar em algum nível de impacto na rotina do Centro di Pontedera, foi em função do completo afastamento de Pollastrelli dos assuntos administrativos do Centro de Pesquisa para dedicar-se exclusivamente a Grotowski e seu novo instituto. De acordo com as entrevistas com os três gestores, Pollastrelli teria sido escolhida para assumir a função de assistente pessoal de Grotowski não apenas em razão de suas habilidades profissionais, mas também e em grande parte por conta da confiança que Grotowski nutria por ela. Sobretudo em função do agravado estado de saúde do artista, era preciso ter alguém em que se pudesse confiar plenamente. Como podemos ver, para além da complexidade do instituto, a própria personalidade de Grotowski somada à saúde debilitada parece ter demandado uma qualidade muito específica de parceiros.

O arranjo da produção foi sendo estabelecido aos poucos, na medida em que a pesquisa artística se definia. De acordo com os entrevistados, o principal desafio dos agentes esteve em encontrar a equação justa entre o resguardo necessário à pesquisa e os níveis de conexão com o mundo fora da sala de trabalho. Foi durante esse percurso que estabeleceram-se algumas formas de interlocução com o mundo cultural e artístico. Identificamos pelo menos seis ações que consideramos estratégicas em termos de abertura, diálogo e troca com o mundo da arte. Dessas, três ações remetem à fase de pré-produção do instituto e têm a ver com as estratégias assumidas pelos agentes no seu processo de divulgação. As outras três referem-se ao período pós-abertura do instituto.

De acordo com Carla Pollastrelli, foi impactante a repercussão do lançamento do centro de pesquisa de Grotowski na Itália. A comunidade internacional já especulava sobre o possível retorno do artista à Europa, mas até poucos meses antes de sua transferência para Pontedera o seu destino ainda era desconhecido para muita gente. Pollastrelli conta que Grotowski e os demais agentes se prepararam antecipadamente para a quantidade de assédio que o artista de fato viria a receber quando da propagação da notícia. Ainda que a maior parte do trabalho tenha sido feito do boca a boca, com até bastante discrição, rapidamente o Centro di Pontedera começaria a receber um sem-número de convites diários envolvendo a presença de Grotowski. A resposta padrão para todos os convites recebidos ao longo do primeiro ano foi “não”, que Grotowski não poderia estar presente. Isso, no entanto, não impedia que o mesmo avaliasse todos esses

convites. Como vimos, esse era um dos trabalhos que ele realizava com Pollastrelli no período noturno, após a prática junto aos atuantes.

De qualquer forma, para além do “zum-zum-zum” que já mobilizava a comunidade internacional desde o início de 1986, foram empreendidas algumas ações de produção que, a nosso ver, influenciaram no direcionamento e repercussão do lançamento do instituto. A primeira delas remete à ocasião de realização da conferência de Grotowski no Gabinetto Vieusseux, em Florença – convertida, como já mencionamos, no famoso texto *Você é filho de alguém*. Como lembra Carla Pollastrelli, já era parte do plano dos agentes divulgar, na ocasião da conferência, uma futura experiência com Grotowski em Pontedera em 1986. Se a denominação “instituto de pesquisa permanente” ainda não era mencionada, já teria sido anunciado aos ouvintes a criação de um projeto de longo prazo com o artista polonês. Assim, ao sair da conferência, todos os presentes foram convidados a preencher um pequeno formulário no qual informavam dados pessoais, como nome, idade, endereço e profissão. A coleta de dados desse documento gerou, segundo Pollastrelli, um banco de dados de potenciais interessados que se adequavam ao perfil de participantes desejado por Grotowski em seu futuro instituto. Esse era, então, uma espécie de público-alvo atualizado da pesquisa contemporânea do artista. Alguns meses antes da inauguração do instituto, todos os participantes cadastrados receberam em suas residências um telegrama por meio do qual eram notificados do seu lançamento e convidados a se inscreverem no processo seletivo que definiria os primeiros atuantes que trabalhariam com Grotowski e seus assistentes. A despeito da simplicidade dessa ação, ela teria sido extremamente assertiva no que diz respeito ao perfil de candidatos atraídos. Os agentes não conseguiram se lembrar ou mesmo localizar os nomes das pessoas que participaram dessa primeira seleção, mas nos chamou a atenção saber que Mario Biagini⁷³ esteve presente na palestra em Florença e que foi por meio dessa ação específica da produção que saberia do novo instituto do artista polonês em Pontedera. Como em relação a outros participantes, Biagini também preencheu o cadastro ao final da conferência e participou das primeiras seleções realizadas entre agosto e setembro de 1986. Essa, portanto, foi uma importante ação de divulgação

⁷³ Diretor associado do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Mario Biagini tem sido um colaborador fundamental para a pesquisa prática no domínio da “Arte como Veículo” por mais de trinta anos. Trabalhando na equipe liderada por Thomas Richards, Biagini rapidamente se tornou um membro-chave da pesquisa do Workcenter.

direcionada adotada pela produção, sobretudo porque mobilizou uma parcela de jovens artistas que tinha estabelecido um contato recente com os propósitos investigativos de Grotowski e que, portanto, estava mais ou menos afinada com a proposta. Ou, ao menos, impactada pelas palavras ditas na conferência.

Uma segunda ação que identificamos foi a elaboração sistemática dos textos oficiais de divulgação do instituto. Dentre eles, destacaremos o *press release*, cujo teor original se mantém até hoje como texto oficial de apresentação do Workcenter – salvo edições a título de atualização da pesquisa, como, por exemplo, a introdução do nome de Thomas Richards no nome do instituto em 1996. Como nos foi informado pelos entrevistados, o informativo de imprensa do instituto de Grotowski – disponível em português na sessão de anexos desta dissertação – sintetiza de maneira estritamente objetiva os propósitos originais do projeto. Sua elaboração envolveu um trabalho criterioso junto a Grotowski para a seleção dos termos que expusessem o mais fiel e sinteticamente possível as intenções do trabalho.

Muito se sabe a respeito do controle e rigor de Grotowski, por vezes considerado excessivo, sobre a edição, tradução e difusão de seus textos “de artista”. Embora Slowiack e Cuesta (2013, p. 90) relativizem tais críticas, atestando que essa obstinação do artista se devia ao fato de Grotowski de ter entendido que estaria deixando um legado – ou seja, o rigor expressaria o desejo de se evitar distorções na interpretação de seu trabalho –, os agentes envolvidos na fundação do instituto em Pontedera reiteram que esse teria sido um tema desgastante na relação com o artista. Vários deles referem-se a diferentes episódios em que ficaram horas debatendo sobre a escolha na definição ou tradução de um único termo, tentando, por exemplo, alegar sem sucesso a falta de sentido de determinado termo escolhido por Grotowski na língua estrangeira em que se dava a tradução. Mas, o que chamou a nossa atenção, foi perceber que esse rigor também esteve presente na elaboração e difusão dos textos de “produção”, textos de apresentação do seu instituto, a exemplo do *press release*. Segundo Carla Pollastrelli, era importante para Grotowski que a apresentação do projeto fosse acurada e representasse, verdadeiramente, os seus propósitos investigativos. Ao trabalhar exaustivamente na seleção de cada palavra, Grotowski e os demais agentes buscavam evitar distorções na definição do projeto, sintetizando ao máximo possível o texto que seria reproduzido na divulgação de seu instituto.

No entanto, como vimos, o trabalho artístico que seria desenvolvido no interior do projeto não estava ainda totalmente definido quando da abertura do instituto. Assim, para a criação dos documentos de divulgação foi necessário à produção – e isso não exclui a participação de Grotowski – a tarefa de selecionar os termos que definissem precisamente – mas, de certa forma, antecipadamente – as intenções artísticas do programa. Ora, além de percebermos o caráter processual da pesquisa refletido na escrita do texto oficial de divulgação do projeto, nota-se ainda um componente de inventividade na apresentação desse trabalho artístico. Como traduzir em palavras – e não em qualquer palavras – aquilo que sequer estava totalmente definido na prática – ainda que, é claro, nascesse de uma história pregressa? Como publicizar em texto aquilo que ainda iria ser experienciado na sala de criação?

A meu ver, o resultado textual desse trabalho foi um elemento importante para a divulgação e interlocução do projeto com o mundo artístico, ainda no seu período preparatório, já que estabeleceu o “como”, o “onde” e o “para quem” o projeto seria apresentado, mesmo quando a própria pesquisa reunia mais “perguntas” do que “respostas”. Vale ressaltar que o resultado textual foi fruto de um trabalho simultâneo entre criação e produção, já que, segundo os agentes, Grotowski era bastante atuante também nas decisões concernentes à produção e gestão do seu trabalho. De todo modo, a elaboração criteriosa do informativo de imprensa nos remete diretamente à terceira ação de interlocução aqui considerada, que teve a ver com a tradução e envio do *press release* para agentes internacionais próximos a Grotowski. Dado que o artista já era mundialmente conhecido e bem reputado, Pollastrelli lembra que o trabalho na seleção desses “parceiros multiplicadores” foi de certa forma feito às avessas. No lugar possivelmente esperado de disparar as informações e conceituações indiscriminadamente, valendo-se maximamente do capital social do artista polonês e da estrutura organizativa do Centro di Pontedera, o desafio residiu em selecionar quem realmente poderia divulgar com algum “cuidado” o instituto, repassando o *press release* para agentes estratégicos – como artistas, jornalistas, críticos, pesquisadores ou público-alvo. Grotowski teria eleito determinados parceiros distribuídos em diferentes lugares do globo e que cumpririam, talvez até com mais êxito, a divulgação de seu novo instituto em seus respectivos países, cidades, instituições.

A despeito de ter sido uma importante estratégia de divulgação, Pollastrelli afirma que a ação em si foi executada de maneira bastante informal. O trabalho se concentrou em repassar – por fax – o informativo a todos os parceiros eleitos por Grotowski como potenciais difusores da boa-nova em seus respectivos locais de atuação. Depois de confirmado o recebimento do documento – o qual Grotowski exigia que fosse enviado duas vezes a fim de garantir a chegada – era preciso apenas aguardar e observar as quase que instantâneas reverberações de tais contatos. Ainda que seu objetivo principal tenha sido a divulgação do instituto para determinados pares, essa parece ter sido uma ação válida em outros sentidos, posto que, além de garantir a recepção afetiva da notícia por parte de receptores atentos à trajetória de Grotowski, possibilitou um trabalho de replicação impossível de ser executado pela equipe reduzida do Centro di Pontedera. E, mais, a um público realmente interessado pelo trabalho do artista. Disso e não menos relevante, parece ter sido uma forma de preservar Grotowski das inúmeras requisições de entrevistas que chegariam a Pontedera desde então – as quais seriam todas recusadas em função, principalmente, de seu agravado estado de saúde, mas também em função do resguardo que o próprio trabalho, ainda em período de gestação, requeria. Ora, aqui fica ainda mais claro o porquê do investimento na precisão de um *press release* muito bem feito, de maneira sintética, clara e que desse a ver os objetivos da pesquisa: ele deveria, além de cumprir o seu objetivo primeiro de divulgação, “falar” aos interessados no percurso do artista sobre os próximos passos de sua pesquisa e ainda poder responder brevemente a possíveis perguntas de jornalistas e críticos interessados. Ele não poderia ser apenas um documento de mediação que abrisse a possibilidade de entrevistas futuras, deveria poder prescindir delas.

Como podemos perceber, se de um lado os agentes trabalhavam ativamente de modo a manter a pesquisa protegida, em contraponto, trabalhavam também, efetivamente, para uma ampla, embora criteriosa, repercussão da iniciativa. Se, como me contaram Pollastrelli e Biagini, para Grotowski era preciso que o mundo soubesse da existência do trabalho para que ele se consolidasse de fato, não parece que se tratasse de qualquer mundo.

O artista parecia estar bastante ciente de quem eram os seus reais – e potenciais – interlocutores. Justamente em função de Grotowski demonstrar plena consciência sobre a gestão e produção de sua trajetória – pelo menos e seguramente em sua última fase –, nos perguntamos se essa ação não teria

envolvido outras intenções ou desdobramentos? Como verificamos, a despeito da magnitude do projeto e da reputação de Grotowski, o empreendimento teve sua continuidade ameaçada meses antes de sua inauguração, quando da retirada de Irvine da relação de financiadores. Isso, como também vimos, teria gerado uma grande tensão e exigido uma reação rápida de seus idealizadores para a garantia do prosseguimento da ação. Assim, nos perguntamos se ao menos outras duas questões não foram consideradas pelos agentes quando na elaboração do plano de divulgação no exterior, a saber: 1) o interesse em atrair novos investidores em outros países; e 2) a manutenção dos atuais parceiros do projeto por meio de uma ampla ação de divulgação junto a agentes internacionais, de forma a conferir maior capital simbólico à iniciativa e fomentar o interesse de tais parceiros em manter o vínculo com o projeto nos anos seguintes.

Como já citado, para além do investimento direto envolvendo a administração de verbas, existiam outras formas de parcerias que poderiam figurar na constelação de apoiadores daquela iniciativa cultural. Um dos resultados da divulgação entre os agentes internacionais eleitos por Grotowski pode ter sido o de manutenção e ampliação dos parceiros e apoiadores do instituto. O alcance internacional, além de reputar ainda mais o projeto, pode ter agido simultaneamente como elemento influenciador na decisão dos parceiros já consolidados em permanecerem enquanto apoiadores do projeto nos anos posteriores e, também, pode ter operado como um “chamamento” a possíveis futuros financiadores, já que inúmeros seriam os países que contribuiriam – de variadas formas – com o Workcenter nos anos seguintes. Mesmo ao longo dos primeiros quatro anos, nosso foco de interesse aqui, percebemos que a relação de apoiadores e financiadores do Workcenter of Jerzy Grotowski seguiu sendo permanentemente alterada – com saídas e entradas de parceiros-apoiadores mais ou menos frequentes. Dado o choque dos agentes quando da retirada de Irvine, não nos surpreenderia se essa tivesse sido uma ação desempenhada para facilitar o trabalho de relações institucionais e captação de recursos empreendidas continuamente por seus agentes fundadores.

De toda forma, para além dos jornalistas, críticos e pesquisadores que poderiam atuar como multiplicadores da notícia de abertura do instituto de Grotowski em Pontedera, o projeto também ambicionava atrair pessoas que pudessem contribuir ou redimensionar no que tange à pesquisa artística em sua prática. Neste sentido, reconhecemos outras três ações que poderiam ser entendidas como formas

de abertura e/ou troca propostas por Grotowski com o mundo da arte, ao longo dos primeiros anos de seu instituto de pesquisa na Itália. A primeira delas diz respeito ao processo de seleção dos jovens artistas que se candidatariam a participar como atuantes no projeto. Conforme verificou-se, depois de notificados sobre o processo seletivo – via telegrama, jornal ou por outro meio –, os interessados precisavam enviar um currículo e uma carta atestando as razões que os levavam a se interessar pelo projeto. Ambos os documentos eram avaliados pessoalmente por Grotowski, que então elegia uma relação de pré-selecionados. Uma vez nesta condição, os candidatos eram convidados por Pollastrelli a participarem de uma experiência prática com Grotowski e seus assistentes. Embora a seleção continue sendo até hoje a principal forma de os estudantes ingressarem no Wokcenter, Pollastrelli lembra que nessa primeira turma teriam sido poucos os participantes que chegaram via processo seletivo, visto que uma expressiva parte do grupo seria de componentes convidados por Grotowski e que teriam se aproximado de seu percurso artístico nos anos e fases anteriores.

De toda forma, e via de regra, no decorrer do processo de seleção os candidatos que não pareciam corresponder aos objetivos do programa são eliminados na primeira ou primeiras semanas, ainda durante a prática, de forma que só permaneceram até o final aqueles mais afinados com os propósitos da pesquisa. Ao chegar ao final da seleção – e assim acontece desde a primeira delas –, os participantes escolhidos são convidados a permanecer por pelo menos um ano no instituto, tendo, para isso, de se responsabilizar por todos os custos de moradia, alimentação e transporte. Como a carga horária diária da pesquisa é, no mínimo de oito horas, isso inviabilizaria, portanto, o envolvimento dos atuantes com um trabalho remunerado, de modo que o recurso financeiro precisa estar disponível antes do início da pesquisa. Sobre essa condição, e de acordo com Roberto Bacci, ao final de um ano de prática os atuantes convidados a permanecer no instituto por mais tempo recebem uma bolsa de estudo equivalente a uma salário mínimo, que é suficiente, também segundo Bacci, para cobrir as despesas com moradia, alimentação e hospedagem.

Durante o trabalho de campo, verificamos junto a alguns dos atuais atuantes que ainda hoje essa prática é mantida: eles continuam cobrindo seus custos ao longo do primeiro ano no instituto e recebem a bolsa a partir do segundo. Verificamos também que este aporte pode ir aumentando gradualmente no decorrer

dos anos, variando, assim, o valor da bolsa entre um atuante iniciante e um mais experiente. Cremos ser relevante dizer, ainda, que o atual modo de produção do Workcenter requer por parte de todos os atuantes – o que não exclui seus diretores, segundo Biagini –, a dedicação de duas a quatro horas diárias para o trabalho sobre a produção dos projetos em repertório. Ainda que não caiba nesta pesquisa a abordagem sobre os atuais modos de produção do Workcenter, mostraremos, no próximo subtítulo, quando e como o grupo chegou a tal configuração nos modos de produção.

De todo modo, estamos considerando o processo de seleção dos participantes no instituto como a quarta forma de interlocução da pesquisa com o mundo artístico. Mas o projeto vai requerer, ainda, a “participação” de outros dois tipos específicos de “público” e que constituem, a nosso ver, a quinta e sexta formas de abertura do instituto de Grotowski em seus anos inaugurais. Segundo os agentes fundadores, desde seu início a pesquisa empreendida pelo artista no interior do instituto envolveu a presença pontual e mais ou menos regular de pesquisadores interessados. Em sua maioria, esses grupos eram formados por intelectuais, historiadores e professores (MOTTA LIMA, 1999, p. 79) oriundos, mormente, das artes e das ciências sociais. Selecionados previamente por Grotowski, esses agentes foram convidados, logo nos primeiros anos, a “testemunharem” – já que não ocupavam o lugar de um espectador – a “Action”. Dentre os resultados, esses pesquisadores promoveram ampla difusão e debate acerca da “Arte como Veículo” através da publicação de artigos, livros, matérias jornalísticas e da realização de conferências e demais eventos sobre o tema, mantendo o trabalho de Grotowski vivo no mundo artístico e cultural por muitos anos, a despeito de continuar circunscrito a poucas pessoas.

A sexta e última ação que reconhecemos foi igualmente desempenhada de forma restrita, mas reportou-se diretamente ao campo do teatro. Referimo-nos ao contato com determinados grupos teatrais escolhidos e convidados a estabelecer uma espécie de troca com o Workcenter. De acordo com Grotowski (1995, p. 240) e Biagini, entre 1988 e 1990 foram cerca de sessenta grupos convidados a testemunharem o trabalho prático no interior do instituto. Esses encontros tinham, ainda, o propósito de permitir que os grupos convidados também apresentassem o seu trabalho, de forma que após as apresentações podia-se abrir um espaço de conversa entre as equipes, sem, no entanto, se objetivar, necessariamente, a

promoção de mudanças das respectivas práticas. A conversa pretendia, antes, abrir um espaço de escuta, por meio do qual os grupos dividiam suas impressões reciprocamente. Por essa razão e ainda segundo Grotowski, tais encontros teriam sido protegidos de toda a forma de publicidade, realizados de forma natural e discreta, garantindo que a experiência fosse estritamente entre os atuantes e os artistas convidados. Nesse sentido, vale ressaltar que dentre os grupos convidados, uma parcela significativa era justamente de coletivos que não gozavam de nenhuma publicidade, mas que estavam, na perspectiva de Grotowski, realmente preocupados em entender o próprio trabalho através de exemplos artesanais do ofício.

É interessante perceber que, a despeito de não prever a participação de espectadores em sua origem, a pesquisa em torno da “Arte como Veículo” envolveu, já nos anos inaugurais, a presença de olhares externos, constituídos de pelo menos dois tipos de “públicos”: um, formado predominantemente por intelectuais das artes e das ciências sociais, e outro, formado por grupos teatrais que eram, em sua maioria, pequenos coletivos com pouca visibilidade.

Ainda no início da prática artística em Pontedera, Grotowski parece ter eleito determinados parceiros com quem poderia “compartilhar” os resultados parciais de sua pesquisa. Mas, para além disso, essas ações podem revelar o quanto Grotowski foi habilidoso em reconhecer as diferentes maneiras de atuar com relação aos âmbitos artísticos e administrativo de sua pesquisa. Se é verdade, de um lado, que o artista cultivou sistematicamente a prática de isolamento e de resguardo do trabalho artístico nos primeiros anos em Pontedera⁷⁴, é igualmente verossímil que simultaneamente empenhou esforços para a difusão do seu trabalho. Isso nos parece bastante interessante, já que complexifica a noção de isolamento associada a Grotowski e ao seu instituto. Ao que parece, as imagens de um ermitão e de um eremitério não correspondem ao que demonstra a nossa investigação. Se por um lado, Grotowski, por questões de doença e de envolvimento com sua pesquisa artística, estava afastado dos encontros sociais e das entrevistas, por outro, tanto no que diz respeito à luta por verbas, como atesta o encontro na Fundação Rockefeller, quanto no que diz respeito à interlocução com o mundo da arte e da cultura, através

⁷⁴ Em 1988, a extinta revista brasileira de teatro *Palco e Plateia*, por exemplo, publicou uma edição especial sobre a produção/investigação teatral no Brasil e no mundo no ano de 1987. A então correspondente da revista, Ana Helena de Staal, esteve na conferência de Florença e publicou a entrevista que realizou com Peter Brook e o artista polonês, e cujo título era justamente “Cadê Grotowski?”. Ver revista *Palco e Plateia*, edição Nº 6, 1988.

do contato com artistas, jovens e consagrados, bem como com professores e estudiosos, aparece a figura de um artista em contato com seu tempo e em luta pela realização de seu trabalho. Como veremos de maneira mais vertical no terceiro capítulo, a imagem que transparece mais fortemente é a de um artista atento e ativo em manter o seu trabalho vivo para fora das fronteiras do espaço físico destinado à pesquisa.

Como vimos, apesar de sistematicamente protegida, a pesquisa em torno da “Arte como Veículo” envolveu diferentes ações que atuaram como diversas formas de interlocução com o mundo cultural e artístico.

Ao pontuarmos quando e como tais ações foram empreendidas, podemos perceber de forma mais clara como o modo de produção dos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski foi sendo estruturado e sistematizado. Se de um lado a natureza singular da pesquisa requeria proteção e resguardo, Grotowski parece ter percebido em determinado momento a necessidade de alguma espécie de abertura. Na medida em que essas formas de interlocução foram sendo testadas e assumidas como práticas recorrentes, amadurecia-se concomitantemente um *modus operandi* da produção do instituto.

Tão interessante quanto perceber o processo de construção do modo de produção do Workcenter, é notar como as formas de interlocução que resultariam nesse modo de fazer foram resultantes do diálogo contínuo entre a pesquisa artística e a produção. Como verificamos nas entrevistas com Thomas Richards e Mario Biagini, Grotowski assumia a produção como parte essencial do processo artístico. Assim, faz sentido que ele demandasse encontros quase diários com Pollastrelli, já que era preciso partilhar com alguém esse sentido de produção/divulgação da pesquisa, um sentido de desdobramento da investigação para além da sala de trabalho.

Se Luca Dini, e, principalmente, Roberto Bacci, desempenharam importantíssimas funções na parceria com Grotowski, foi Carla Pollastrelli a agente eleita para essa partilha em primeira mão. E dada as razões já expostas que singularizaram a relação da agente com Grotowski, entendemos que o lugar ocupado por ela possa ser análogo, de certa maneira, ao de Thomas Richards no âmbito artístico, fazendo dela uma “colaboradora essencial” na produção – para usar o termo escolhido por Grotowski ao definir a sua parceria com Richards. Interessamos ressaltar a relevância das tarefas consideradas executivas, pois foram, a nosso

ver, fundamentais para a consolidação de um modo de fazer absolutamente afinado com os princípios da pesquisa empreendida na “Arte como Veículo”. Se é verdade que o trabalho da gestão foi determinante para a manutenção e contínua ampliação das relações institucionais e consequente aumento dos aportes financeiros do instituto, foi o trabalho desenvolvido na produção por Pollastrelli que estruturou e edificou um modo de operar ao mesmo tempo eficiente e afinado com as especificidades da pesquisa. Para além do suporte institucional e financeiro, foi o trabalho consolidado no dia a dia com Grotowski e no decorrer de alguns anos que resultou, na nossa perspectiva, no modo de produção que consolidou o Workcenter of Jerzy Grotowski tal qual o conhecemos em seus primeiros anos.

Neste sentido e para adensar a nossa interpretação, quisemos ouvir a perspectiva dos dois principais colaboradores da pesquisa artística empreendida no Workcenter, Thomas Richards e Mario Biagini, procurando verificar se e como perceberam as ações empreendidas na produção e gestão do instituto em seus anos inaugurais.

A perspectiva artística

Nosso objetivo ao entrevistar os dois herdeiros artísticos de Jerzy Grotowski na “Arte como Veículo” foi verificar se e como enxergaram as ações empreendidas pela produção e gestão do Workcenter em seus anos fundantes e em que medida participaram das decisões concernentes a estas áreas. Para tanto, foram realizadas duas entrevistas com Mario Biagini e uma com Thomas Richards, entre 17 e 22 de setembro de 2016, em Pontedera, na Itália.

De acordo com as entrevistas e com a bibliografia acerca da “Arte como Veículo”, Richards e Biagini chegaram a trabalhar com Grotowski por caminhos e em períodos distintos. Conforme consta em seu livro ⁷⁵, o então jovem ator estadunidense Thomas Richards teria entrado em contato pela primeira vez com o trabalho de Grotowski em 1984, quando cursava o último ano de Música e Estudos Teatrais na Yale University. Richards relata que havia acabado de ler o *Em busca de um teatro pobre* ⁷⁶ quando soube que Ryszard Cieslak ⁷⁷ iria conduzir um

⁷⁵ RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁷⁶ A obra, considerada uma das mais importantes no percurso de Grotowski, foi publicada pela primeira vez em 1968 pelo Odin Teatret, chegando ao Brasil, em 1971. Reúne artigos publicados em

workshop de duas semanas no Departamento de Estudos Teatrais daquela instituição (RICHARDS, 1993, p. 9). A experiência de ter entrado em contato com o método de trabalho de Grotowski o teria impactado profundamente, de modo que imediatamente depois do *workshop*, buscou maneiras de encontrar Grotowski pessoalmente. Algumas semanas após a oficina com Cieslak, Richards soube que Grotowski realizaria uma seleção de atores, no mesmo Departamento de Estudos Teatrais, para trabalharem por duas semanas em seu “Objective Drama Program” da Universidade da Califórnia, em Irvine. Diante de sua aprovação na seleção, Richards passou duas semanas em Irvine com Grotowski e seus assistentes, dentre os quais, os haitianos Tiga e Maud Robart.

Depois dessa primeira vivência junto ao artista polonês, Richards procurou sistematicamente se aproximar de Grotowski. A essa altura, ele descobriu que o artista iria ministrar uma oficina de dois meses no verão seguinte, em Botinaccio, na Itália. Antes, no entanto, Grotowski proferiria uma palestra no Hunter College de Nova York, sobre as ações físicas de Stanislávski. Richards conseguiu participar da palestra e, ao final do encontro, procuraria pessoalmente por Grotowski atestando seu interesse pelo artista e perguntando se poderia participar do *workshop* em Botinaccio. Diante da afirmativa do mestre, Richards partiria algumas semanas depois para a Europa.

A despeito de seu notório entusiasmo inicial, o ator relata, no mesmo livro, o quanto a experiência em Botinaccio foi dura para ele. Na ocasião, Grotowski combateu severamente o diletantismo, atingindo diretamente o jovem ator (1993), que encarnava, segundo ele mesmo, a cultura estadunidense de consumismo e satisfação imediata. De modo que, incapaz de reagir frente às duras críticas de Grotowski, Richards abandonou o *workshop* ao final do primeiro mês. Antes de retornar aos EUA, no entanto, o ator compareceria à conferência realizada em Florença, onde Grotowski atacava novamente o diletantismo, além de comentar sobre o trabalho com os cantos antigos e a relação com a ancestralidade

jornais e revistas, transcrições de entrevistas concedidas por Grotowski na década de 1960 e textos que descrevem e analisam os espetáculos e treinamentos desenvolvidos por seu Teatro Laboratório.

⁷⁷ Ryszard Cieslak (1937-1990) foi considerado um dos mais importantes atores de Grotowski e o principal do Teatro Laboratório. Seu trabalho junto ao mestre polonês começou em 1962, quando passou a integrar os espetáculos do Teatro Laboratório das 13 Fileiras. Cieslak teria encarnado o ideal de “ator santo” proposto por Grotowski em sua memorável atuação nos espetáculos *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypis com figuris* (1969). É lembrado também, entre outros trabalhos, pela impactante atuação no espetáculo *Mahabharata* (1985), de Peter Brook.

(SLOWIAK; CUESTA, 2013) – preanunciando, de certo modo, a continuidade de sua pesquisa rumo à “Arte como Veículo”.

De volta aos EUA, o jovem ator conta que se sentia como um peixe fora d'água. Se por um lado se julgava inadequado ou indisposto ao trabalho com Grotowski, sentia-se igualmente um estrangeiro em sua própria cultura. Ao mesmo tempo, sentia-se contraditória e irremediavelmente atraído pelo trabalho de Grotowski, reconhecendo a presença de uma qualidade extraordinária na relação com o próprio ofício desconhecido por ele até então. Mobilizado pelas reverberações da experiência junto ao artista polonês, Richards lembra que se agarrou ao conselho que teria recebido de um dos assistentes de Grotowski em seu último dia em Botianaccio: ali, lhe foi dito que o mestre não teria sido tão duro com ele se não enxergasse algo possível em seu trabalho. O ator resolveu ligar para esse assistente decidido a admitir suas limitações e o seu desejo de continuar trabalhando com Grotowski, se ainda fosse possível. Frente ao retorno favorável, Richards foi convidado a voltar ao trabalho, mas sob a condição de permanecer por pelo menos um ano junto ao grupo em Irvine.

Assim, Thomas Richards seguiu para a Califórnia, onde experienciou um ano de trabalho no “Objective Drama Program”. Ao final desse período, marcado por uma incontestável transformação do ator, Grotowski lhe convidou para ser seu assistente no novo instituto de pesquisa permanente que deveria ser inaugurado em alguns meses na Itália. No momento em que Grotowski chega a Pontedera, em agosto de 1986, Thomas Richards também está presente como um dos assistentes do trabalho.

Quanto a Mario Biagini e de acordo com as entrevistas, a primeira vez que ouvira falar de Grotowski fora alguns anos antes da conferência em Florença. À época, o jovem italiano atuava no teatro amador e estava na França quando viu um cartaz que dizia algo sobre o “método de Grotowski”. Como o nome do artista lhe era então completamente desconhecido, foi o amigo que o acompanhava que esclareceu se tratar de um diretor famoso que fazia “teatro na floresta”. É curioso notar, nessa forma de definir o trabalho de Grotowski, como, ao menos no entendimento convencional, sua prática podia ser associada a um certo tom anedótico ou mesmo exótico. Embora a definição do amigo de Biagini não fosse de todo equivocada, já que pode ser associada às fases de trabalho no “Parateatro” e no “Teatro das Fontes”, nas quais efetivamente eram desenvolvidas práticas em

meio à floresta, a forma “espirituosa” como teria se referido ao trabalho pode demonstrar o lugar que a pesquisa de Grotowski deveria ocupar no senso comum, restrito a um sentido quase pitoresco.

De qualquer forma, e curiosamente, teria sido justamente por conta dessa definição que Biagini se interessaria em conhecer melhor o tal artista. O ator relata que teve sua formação no campo, literalmente, e que naquela época trabalhava em uma fazenda cultivando legumes, cuidando de ovelhas e carneiros, e produzindo vinhos. E que, paralelamente ao trabalho no campo, liderava um grupo amador de teatro, no qual atuava como ator e diretor. Foi curioso ouvi-lo contar que os ensaios, os quais aconteciam em um porão da fazenda, eram diários e duravam cerca de um ano e que, ao final do processo, aconteciam apenas duas ou três apresentações públicas. Para além da semelhança com determinados traços do trabalho que viria a desenvolver com Grotowski, Biagini conta que, ao encontrar recentemente uma fita cassete com o registro de uma dessas apresentações, se surpreendeu ao perceber que as falas, ainda que não intencionalmente, eram cantadas. Talvez por isso ele afirma que as especificidades do trabalho que viria a desenvolver com Grotowski não lhe teriam causado grande estranhamento. Pouco anos depois, já de volta à Itália, Biagini conta que leu em um jornal o anúncio da conferência que o encenador daria no Gabinetto Vieusseux, em Florença. O jovem ator e diretor conseguiu assistir à fala pública, na qual o ataque ao diletantismo, tema central do encontro, iluminaria algo precioso para ele. De acordo com suas memórias, entendeu, por meio do discurso de Grotowski, que apesar de amadora, a sua relação e a de seu grupo com o trabalho estava longe de ser diletante. Ele pôde reconhecer pelo teor da conferência que em seu grupo existia algo sólido e profundo em relação à prática do ator, mesmo que fizessem tudo de forma intuitiva. De maneira que, ao fim da conferência, Biagini estava decidido a conhecer o trabalho prático de Grotowski. Assim, preencheu o cadastro disponibilizado pela produção ao final do evento, na expectativa de manter algum contato posterior.

Nos chamou a atenção perceber que estiveram presentes nessa conferência em Florência, Thomas Richards e Mario Biagini – o futuro colaborador essencial na “Arte como Veículo”, eleito pelo próprio Grotowski, e o futuro codiretor do seu Workcenter – ainda sem se conhecerem. Tão interessante quanto foi atentar para o título que essa conferência ganharia mais tarde quando convertida em texto: *Você é filho de alguém*. É curioso perceber como Grotowski, ainda que pudesse não saber,

falava com aqueles que seriam os seus principais colaboradores até o fim de sua vida. A noção de ancestralidade amplamente abordada em sua fala ganha nuances ainda mais profundas.

De todo modo, um ano depois da célebre conferência, Biagini recebeu o telegrama em que se divulgava o lançamento do instituto de pesquisa permanente de Grotowski em Pontedera. A despeito do profundo interesse e de ter efetivado sua inscrição em seguida, ele afirma que não acreditava que poderia, de fato, vir a participar do projeto. Sua pouca experiência como ator e seu vínculo a um trabalho amador não lhe pareciam contar a favor. No entanto, três semanas depois ele recebeu um novo telegrama em que foi convidado a participar da primeira seleção realizada pelo instituto em agosto de 1986. E, após três semanas de seleção, o ator foi convidado a permanecer por mais três semanas e, ao cabo desse segundo período de atividades práticas com Grotowski e seus assistentes, foi convidado a ficar por pelo menos um ano junto ao grupo, constituindo o primeiro time de atuantes selecionados no projeto.

De acordo com Biagini, a primeira seleção envolveu cerca de setenta pessoas, além de Grotowski e três assistentes – dentre os quais, Thomas Richards. Embora afirme com algum senso de humor que, na época, era muito jovem e sabia mais sobre plantas do que sobre teatro, Biagini relata que a prática durante essas semanas lhe foi bastante agradável. Em nenhum momento o fato de não existir a intenção de se criar um espetáculo lhe parecia frustrante. Como ele mesmo lembrava, o trabalho que desenvolvia por cerca de um ano com o grupo amador na fazenda gerava apenas duas ou três sessões. De forma que estar ali, no interior do instituto de Jerzy Grotowski já lhe parecia bastante valioso. A despeito disso, Biagini afirma que sentia que Grotowski não prestava atenção nele. Ele se recorda de se sentir invisível para o mestre durante pelo menos os três primeiros meses, o que, ainda segundo ele, naturalmente mexia com seu ego. O artista contou que pensava estratégias para fazer com que Grotowski o notasse e lembra do instante preciso em que isso aconteceu, quando sentiu que algo havia se transformado. De acordo com o entrevistado, esse momento “mágico” teria ocorrido no final de 1986, quando, então, Grotowski começou a trabalhar em alguns momentos sozinho com ele. E já a partir daí, Biagini seria considerado um dos membros-chave do trabalho, tornando-

se, nos anos subsequentes, diretor associado do Workcenter e responsável pela direção do “Open Program”⁷⁸ desde 2007.

Enquanto isso, Thomas Richards refinava sua relação como assistente de Grotowski, atuando ao lado de Pablo Jimenéz e James Slowiak. Como sabido, dois temas centrais catalisavam as preocupações de Grotowski nessa fase: a possibilidade de transmissão de suas pesquisas e a averiguação de instrumentos que pudessem ser objetivos no seu impacto sobre os “doers” (fazedores), a busca pela objetividade do ritual. No que tange à transmissão, ela teria se revelado mais fortemente na relação com Richards, eleito com o tempo por Grotowski como seu colaborador essencial. Nesse sentido, Grotowski decide oficializar Richards como seu herdeiro artístico legítimo mudando, em 1996, o nome de seu instituto para Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. A mudança do nome teria ocorrido no Brasil, durante a realização do simpósio internacional intitulado “A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre A Arte como Veículo”. O evento, patrocinado pelo Sesc São Paulo, aconteceu no Teatro Anchieta entre os meses de setembro e outubro de 1996 – além da presença de Grotowski e Richards, a programação⁷⁹, cuja coordenação foi de Carla Pollastrelli, compreendeu duas apresentações do filme-documentário *Art as vehicle*, produzido e dirigido por Mercedes Gregory, além de testemunhos de estudiosos, críticos e artistas procedentes de vários países sobre o trabalho criativo do Workcenter. Desde então, Richards continua a desenvolver a linha de pesquisa do Workcenter, sendo responsável, entre outras coisas, pela direção do “Focused Research Team in Art as Vehicle”⁸⁰.

Até aqui, discorreremos ligeiramente sobre o percurso individual de Thomas Richards e Mario Biagini, compreendendo seus respectivos encontros com Grotowski e o início de ambas as relações permanentes com o artista polonês. Os detalhes sobre a perspectiva desses artistas sobre a pesquisa realizada no interior da “Arte como Veículo” não será matéria desta dissertação. Isso pode ser verificado nas próprias publicações de Richards e Biagini e na vasta bibliografia acerca do

⁷⁸ Para mais informações sobre o “Open Program” consultar <http://www.theworkcenter.org/about-the-workcenter/two-teams/open-program/>

⁷⁹ Consultar na sessão “Anexos” o encarte com a programação do Simpósio Internacional “A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre A Arte como Veículo”, realizada no Sesc SP em 1996.

⁸⁰ Para ver mais sobre a “Focused Research Team in Art as Vehicle” consultar <http://www.theworkcenter.org/about-the-workcenter/two-teams/focused-research-team-in-art-as-vehicle/>

tema. Assim, passada essa breve introdução, nosso interesse agora é o de verificar qual era a dimensão que os dois atuantes tinham sobre o trabalho desenvolvido no âmbito da produção e gestão do instituto em Pontedera, se participavam das decisões e se/como atuaram nestas áreas.

Antes, no entanto, talvez seja importante ressaltarmos o que estamos considerando, neste momento, como produção/gestão do instituto. Dadas as especificidades da pesquisa artística e, portanto, da sua gestão, estamos assumindo como produção/gestão/assunto administrativo toda e qualquer atividade não artística *stricto sensu* que os dois artistas tenham desenvolvido fora da sala de ensaio e que tenha tido relação com a pesquisa empreendida na “Arte como Veículo”. Isso significa, no limite, iluminar possíveis ações que envolveram a produção e gestão e que não tenham sido contempladas nos relatos dos agentes envolvidos diretamente nesta área, como Pollastrelli, Bacci e Dini.

Sendo assim, e de acordo com as entrevistas, ficou claro que no início do processo de consolidação de seu instituto de pesquisa permanente em Pontedera, Grotowski manteve a equipe de atuantes protegida de qualquer assunto administrativo. Até determinada altura, esse era um assunto tratado exclusivamente entre o criador e Pollastrelli, que por sua vez triangulava determinadas questões-solicitações-demandas com a equipe administrativa atuante no Centro di Pontedera. De forma que, segundo Richards e Biagini, eles, os assistentes e os outros atuantes não tinham nenhuma ideia do aspecto gerencial do instituto, pelo menos ao longo do primeiro ano.

No caso específico de Biagini, o diretor afirma que por um longo período desconhecia completamente a dimensão do trabalho realizado pela produção e igualmente não tinha noção da complexidade que a iniciativa demandava aos seus agentes fundadores. No entanto, Biagini não demoraria a estabelecer um primeiro, embora tímido, contato com a produção do instituto. O diretor relata que sua primeira aproximação com este universo aconteceu cerca de dois anos após sua entrada no projeto, em meados de 1988, quando o Workcenter iniciou os encontros com grupos teatrais oriundos de outras partes da Itália e também de outros países – como França e Espanha, por exemplo. De acordo com o entrevistado, embora ele não respondesse pelo aspecto administrativo dos encontros – Pollastrelli era a responsável por isso –, a partir de 1988 teria, espontaneamente, se encarregado pouco a pouco da organização desses contatos. Assim, recorda-se, ele relacionava

os nomes dos coletivos de teatro que o grupo de atuantes do Workcenter gostaria de receber/visitar⁸¹ e apresentava a relação com esses nomes para a aprovação de Grotowski. Uma vez selecionados, Biagini ligava pessoalmente para os grupos propondo o encontro, o qual poderia acontecer no Workcenter ou na sede do grupo. Isso significa admitir que, já nos primeiros anos do instituto, houve incursões do grupo, ainda que discretas, em outras regiões da Itália e também no exterior. Novamente, tal informação compromete a imagem do Workcenter como um eremitério ao longo dos seus primeiros dez anos de atividades. Ao que parece, embora não tenha havido publicidade a respeito, o grupo trabalhou de forma reservada, mas não isolada, visto que empreendeu ações restritas a seletos grupos criteriosamente escolhidos.

Uma segunda função na produção desenvolvida por Biagini, ainda nos primeiros anos do instituto, seria na recepção dos convidados às sessões de “Action”. Segundo o artista, no primeiro momento foi Grotowski quem realizou esse papel. No entanto, em determinada altura de 1988, estando Grotowski doente, Biagini foi incumbido por ele a assumir tal função. Até então, nenhum integrante da equipe tinha estabelecido qualquer contato com os convidados/testemunhas de “Action”, fosse antes ou depois das sessões. A partir daquele momento, Biagini foi o responsável por receber e situar os convidados na experiência que se desenrolaria com “Action”. Na prática, o atuante se mantinha junto ao grupo nos preparativos da sessão, mas em determinado momento, abandonava momentaneamente os parceiros e se dirigia à porta, recebendo os convidados e os levando até a cozinha ao lado. Além de recebê-los, dar algumas instruções e mostra-lhes os textos ditos em “Action”, ele os levava até a sala onde aconteceria a sessão e, como que instantaneamente⁸², se juntava à equipe de atuantes e iniciava-se a “Action”. Ao final do encontro, ele fazia novamente a mediação com os convidados, acompanhando-os de volta à cozinha, de onde, então, se retiravam, com ou sem uma sessão de conversas/perguntas a Biagini. De acordo com o entrevistado, foi somente algum

⁸¹ Biagini afirmou que alguns desses encontros aconteceram fora do Workcenter, nas sedes dos respectivos grupos, e que em alguns casos eram de fora da Itália.

⁸² A diretora teatral brasileira Tiche Vianna foi umas das testemunhas de “Action”, quando da passagem do Workcenter pelo Brasil, e relata sobre o quão surpreendente teria sido para ela a transformação de Biagini em um dos atuantes, já que momentos antes ele conversava naturalmente com os convidados como um “produtor” ou anfitrião. Essa impressão seria reiterada em outras conversas informais envolvendo outras testemunhas de “Action”.

tempo depois que tornou-se natural que os demais atuantes também pudessem sair da sessão e conversarem com os convidados.

A terceira função relacionada à produção que Biagini desenvolveu foi a partir de 1989 e esteve relacionada às exibições do filme *Downstair Action*, filmado por Mercedes Gregory naquele mesmo ano. Segundo documentos oficiais, a realização do filme teve como base um acordo no qual o conteúdo só poderia ser exibido com a presença e os comentários de Jerzy Grotowski – e mais tarde Thomas Richards – e apenas para especialistas e para artistas, estudiosos e pessoas especialmente convidados. Durante muito tempo, nenhum dos atuantes, incluindo Thomas Richards e Mario Biagini, puderam assistir ao filme. No entanto, no momento em que Grotowski teve seu estado de saúde agravado, ele incumbiu Biagini de se encarregar dos testes técnicos e de acompanhar a projeção até o final. Richards deveria apresentar o filme ao público, sem, no entanto, permanecer na sala durante a exibição. Durante muito tempo, Mario Biagini foi o único atuante a assistir ao conteúdo da filmagem. Mas, depois de um seminário em que Richards teria abordado em sua fala o conteúdo do filme, Grotowski teria entendido que ele precisaria assistir à filmagem para referir-se àquele material com mais propriedade, visto que sua fala teria sido, segundo o próprio Thomas Richards, constrangedora, e a partir de então, Richards também pôde assistir à obra. Por fim, uma quarta atividade desenvolvida por Biagini remete não somente ao trabalho de produção, mas, a nosso ver, também à relação mestre-discípulo desenvolvida com Grotowski. Segundo o artista, no início dos anos 1990, Grotowski teria pedido que ele registrasse por escrito todas as atividades realizadas no Workcenter desde 1986. À época, Biagini lembra que a escrita lhe era um desafio muito caro e Grotowski sabia disso. Assim, a cada versão do documento apresentado, Grotowski relacionava os pontos frágeis e solicitava que Biagini reescrevesse o texto quantas vezes fosse necessário até que se chegasse a um resultado satisfatório. Se levarmos em conta a importância que o criador atribuía à escrita no âmbito da transmissão, atestada, por exemplo, em entrevista concedida a Jean-Pierre Thibaudat⁸³, e visto que Biagini já ocupava a função de membro-chave na “Arte como Veículo” na época, poderíamos nos perguntar se, ao incumbir Biagini de tal função, Grotowski não estaria

⁸³ Os trechos dessa entrevista, cuja publicação ocorreu em 26 de julho de 1995 no jornal *Libération* (Paris-França), estão disponíveis na sessão de “Anexos”, no interior do encarte do simpósio internacional “A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre A Arte como Veículo”, realizado em São Paulo pelo Sesc em 1996.

interessado, para além do registro histórico das atividades de seu instituto, em preparar um de seus principais atuantes para a prática da escrita. Penso assim porque Thomas Richards atestaria, durante a entrevista que me concedeu, que também foi no início de 1990 que Grotowski o teria estimulado e mesmo impelido a escrever e a realizar seus estudos de pós-graduação, seus mestrado e doutorado, mesmo que o artista estadunidense apresentasse resistências ao projeto⁸⁴. Assim, não me parece apenas uma coincidência que Grotowski tenha incumbido na mesma época seus dois principais atuantes ao exercício da escrita. Sobretudo se levarmos em conta que os principais interlocutores da pesquisa eram representantes do mundo acadêmico. Ou seja, a meu ver, Grotowski reconhecia na escrita uma importante ferramenta de proteção e manutenção do trabalho em andamento e também de seu legado. A estratégia parece ter sido acertada, o que pode ser verificado nas inúmeras publicações com autoria de Richards e Biagini em livros e revistas acadêmicas de variados países.

De todo modo, a experiência de Richards com a produção parece ter sido sensivelmente diferente da vivida por Biagini. Embora o diretor estadunidense tenha sido sistematicamente protegido dos assuntos administrativos durante os dez primeiros anos do Workcenter, o artista conta que, em algum momento, o seu contato com a produção também aconteceria e de forma bastante natural. No entanto, é preciso levar em conta que sua experiência em seu país de origem – denominado pelo próprio artista como representante de um modelo de produção afeito aos princípios comerciais – fomentava no jovem artista expectativas bem diversas das de Biagini. Quando chegou a Pontedera e a despeito de estar trabalhando continuamente há um ano com Grotowski, Richards lembra-se de que determinadas questões lhe pareciam realmente impraticáveis. Por exemplo, a proposta de não se gerar um produto final. Ou não cogitar vendê-lo em algum momento. Mesmo que protegido dos assuntos administrativos no Workcenter, Richards tinha a referência do modelo estadunidense de produção⁸⁵, de forma que

⁸⁴ Na mesma entrevista Grotowski reconhece o livro de Thomas Richards – *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (1993) – como uma importante ferramenta na transmissão.

⁸⁵ Parte do estranhamento de Thomas Richards certamente tem a ver com o fato de ser filho do renomado diretor de teatro Lloyd Richards, nascido em 1919 em Toronto (Canadá) e falecido em 2006 em Nova York (EUA). Foi precisamente na Broadway, considerada como o centro do teatro estadunidense, que seu pai ficou famoso pelo trabalho na obra *A Raisin in the Sun* – sobre uma família negra que foge de Chicago em busca de uma vida melhor. De acordo com o portal da internet *Playbill.com*, "um diretor negro dirigindo a obra de uma autora negra (Lorena Hansberry) foi algo histórico para o teatro americano". Em 1987, Lloyd Richards foi agraciado com o Prêmio Tony por

tinha alguma noção do que se requeria de um produtor/gestor cultural. Por essa razão, foi um grande espanto para ele não encontrar o espaço já pronto quando chegaram a Pontedera. Na sua cabeça de jovem artista estadunidense, parecia óbvio que um outro lugar seria providenciado “imediatamente” para que o trabalho pudesse começar. E, naturalmente, era igualmente óbvio que seriam providenciados apartamentos individuais para Grotowski, para ele e para os demais assistentes se instalarem na cidade. No entanto, na prática, Richards dividiu um apartamento com os outros dois assistentes e Grotowski ficou hospedado durante oito meses no apartamento de Carla Pollastrelli – cedido gentilmente por ela ao artista. Somente ao final desse período é que Grotowski foi transferido para um apartamento ao lado da sede definitiva, cujo quarto ao lado seria dividido por Richards e Biagini.

Neste sentido, estando a sede em reforma quando da chegada de Grotowski e seus assistentes, o trabalho prático nos primeiros meses aconteceu, segundo Richards, na sede do Centro di Pontedera. E, dado que durante o dia o espaço era ocupado por atividades previstas na programação cultural corrente, os encontros entre Grotowski e o grupo aconteciam no período da noite e madrugada, entre 18h e 6h da manhã – quando o espaço ficava ocioso. Ainda assim, quando meses mais tarde a primeira sala da futura sede ficou pronta, o grupo trabalharia em meio às obras até meados de 1987, quando, enfim, a reforma foi finalizada. O ator lembra que na realidade norte-americana, os atores eram filiados a um sindicato que representava a categoria, de forma que trabalhar no período da noite significaria receber três vezes mais pelo trabalho. Além disso, o sindicato exigia que os atores pausassem o trabalho por dez minutos a cada duas horas. Para assegurar que a regra não fosse infringida, existia um profissional cuja ocupação era justamente monitorar o respeito aos tempos de descanso dos artistas.

Fences – peça de teatro escrita por August Wilson que retratou em suas obras as vivências dos africano-americanos no século XX. Assim, o lugar de origem de Richards somado ao seu histórico familiar e artístico, devem ter contribuído para as expectativas que criou em relação às condições que encontraria em Pontedera.

Retirado e adaptado de:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,morre-o-diretor-de-teatro-lloyd-richards-aos-80-anos,20060701p5352> (Consulta em 13/04/2018 às 11h38)

<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/07/01/obituarios/1151768853.html> (Consulta em 13/04/2018 às 11h47)

<https://www.editoragente.com.br/livro/409/um-limite-entre-nos-capa-filme> (Consulta em 13/04/2018 às 12h02)

Ao lançarmos luz sobre alguns dos desafios enfrentados na constituição do Workcenter, podemos perceber, mais uma vez, que mesmo trajetórias artísticas tidas como de referência, como é o caso de Grotowski e seu instituto de pesquisa, não são isentas de insucessos. Que a consolidação de um percurso artístico reconhecido também se compõe de dificuldades e percalços. Mas que, no lugar da interrupção do processo, é possível que tais obstáculos atuem como dispositivos de mobilização e reinvenção de modos de existir e produzir.

De qualquer maneira, a chegada de Thomas Richards a Pontedera foi marcada por uma sucessão de sobressaltos. Rapidamente, no entanto, a experiência na Itália o levaria a abandonar as expectativas e a experimentar um novo modo de lidar com o ofício, consigo e com os outros. Embora reconheça que fora intencionalmente protegido dos assuntos administrativos, Richards relata que percebia, ainda que de forma bastante sutil, o movimento da produção e gestão do instituto a partir de determinadas brechas. Um exemplo disso foi sua percepção do trabalho de Carla Pollastrelli. Durante nosso encontro, o artista recordou um episódio que se repetiu frequentemente durante os primeiros oito meses do trabalho – enquanto Grotowski residia no apartamento da produtora – e que o teria feito entender como se organizava a produção daquele projeto. Depois do trabalho diário em Valicelli, Richards se encontrava com Grotowski no apartamento de Pollastrelli – a qual normalmente estava presente no início dos encontros. O artista lembra-se de que, enquanto trabalhava à mesa com Grotowski, percebiam que, de repente e a despeito de não terem solicitado nada, surgiam na mesa abacates cortados e temperados, além de algo para beber. E isso era bastante providencial, pois permitia que pudessem continuar trabalhando por mais tempo sem precisar interromper a conversa para preparar algo ou sair para comer. Pouco tempo depois, e mais uma vez de repente, percebiam que Pollastrelli já não estava mais no apartamento. Mas, ninguém a vira sair. Ela simplesmente desaparecia, se fazia invisível, se retirava quando julgava não ser mais necessária. Para Richards, sua percepção naquele momento sobre a produção do instituto era justamente o que a ação silenciosa de Pollastrelli lhe contava: o trabalho consistia em abrir espaço para, dar forma à, viabilizar que algo acontecesse. Pollastrelli agia com tamanha discrição que quase não se fazia perceber, no entanto, ela estava presente em tudo ali. No apartamento cedido, nos abacates preparados, na criação de um ambiente favorável aos propósitos daqueles encontros, no se ausentar de sua própria casa. Era possível

perceber que a despeito do quão reservado fosse o projeto, existiam agentes atuando intensiva ainda que discretamente para que ele fosse possível.

É interessante perceber como a impressão de Thomas Richards acerca da invisibilidade de Pollastrelli converge, em certa medida, com a noção de agentes invisíveis que assumimos aqui. Ele reforça a percepção de que a invisibilidade na atuação de produtores e gestores não é sempre, necessariamente, fator negativo. Mas que pode, pelo contrário, revelar intencionalidades, sensibilidade e perspicácias em saber quando, onde e como se fazer presente ou ausentar-se. Para Richards, a atuação de Pollastrelli, Bacci e Dini ao longo de mais de três décadas de Workcenter residiu em se colocar integralmente a serviço de algo, em entender que, certas vezes, o melhor a se fazer é sair do caminho e, simplesmente, possibilitar a passagem. De forma que, a partir da atitude dos agentes, lhe era possível entrever um modo de produção bastante adverso do que ele tinha como referência. Ainda que não pudesse reconhecer como operava, ele entendia que era algo muito singular.

Richards também diz ter percebido a atuação da produção nas suas idas, mais ou menos regulares, à sede do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale para tratar de assuntos burocráticos – como a renovação periódica dos vistos de trabalho. Ali, de acordo com o artista, ele percebia que o projeto do Workcenter exigia respostas que os agentes do Centro di Pontedera não tinham imediatamente, já que determinadas demandas eram novidade, exigindo dos agentes novas soluções e modos de operar. Por essa razão, Richards recorda-se que uma das preocupações de Grotowski referia-se à maneira como os atuantes se relacionavam com os agentes da produção e gestão do projeto. Havia o risco de que, desconhecendo as dificuldades, agissem como adultos mimados, colocando em risco a relação com agentes tão determinantes para a existência do instituto. A orientação do criador era para que as demandas aos agentes fossem absolutamente objetivas e reduzidas ao estritamente necessário. O que revela um modo bastante atento de Grotowski em gerir as relações interpessoais, em estabelecer os limites e em preservar não só seu trabalho artístico, mas também o da produção do seu instituto de pesquisa.

Nessa acepção, foi curioso notar no relato de Richards confluências com a teoria de Howard S. Becker. Isso porque, ao referir-se à atuação dos três agentes, o artista reconhece o quanto resultou na consolidação de um mundo social específico

e fundamental para que o Workcenter existisse com todas as suas especificidades. Por esse motivo, ele acredita que a expectativa desses agentes em relação ao trabalho certamente não se pautou na retribuição financeira, já que as exigências eram claramente maiores. De modo que, na sua opinião, a própria natureza do projeto deveria gerar compensações de outra natureza, como, talvez, a percepção de fazer parte de algo realmente especial. Isso, de algum modo, deveria ser reconfortante ou estimulante, mesmo diante dos desafios diários que o trabalho apresentava.

Richards acredita que os três agentes – Bacci, Pollastreli e Dini - tornaram-se como que “praticantes”. Ou seja, a produção tornou-se parte da prática. E essa é, evidentemente, uma maneira de entender a relação entre produção e criação não como coisas separadas, mas enquanto elementos distintos e complementares. É, ainda, uma perspectiva bastante afinada com a asserção de Romulo Avelar (2016), para quem o que possibilita aos criadores mergulhar de corpo e alma na criação é justamente saber que “lá fora” existe alguém em contato com o mundo real. Esse equilíbrio tênue seria, portanto, um pacto de cooperação mútua entre a criação e a produção.

Em sintonia com essa visão, Carla Pollastreli acredita que se há um grande artista, há, necessariamente, um grande produtor associado a ele. Para tanto, a agente reporta-se à experiência de Stanislavski quando da criação de seus estúdios de teatro⁸⁶. Pollastreli defende que qualquer ideia artística radical requer meios para ser realizada, de forma que, em todas as criações inovadoras será possível reconhecer um criador poderoso, e, conseqüentemente, um produtor poderoso. Para a agente, essa qualidade de empreendimento artístico exige a presença de um produtor que partilhe a visão do artista. E isso nos remete à noção de filiação artística, já mencionada. Mas a fala de Pollastreli nos aponta a uma noção alargada de filiação artística. É o que percebemos quando ela diz que, no seu entender, não é somente o artista que se filia a um projeto artístico, mas também o produtor. Em sintonia com essa percepção, Richards acredita que o trabalho da “Arte como

⁸⁶ Em linhas gerais, o encenador russo, inserido no movimento que marcou o século XX, teria se afastado dos grandes centros comerciais com o objetivo de criar um novo modo de produção a partir do seu próprio teatro, convergindo prática e pensamento que considerassem o lugar do ator e não apenas o da audiência. Para saber mais, consultar dissertação de mestrado de Camilo Scandolaro, *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*, defendida em 2006 no Instituto de Artes da Unicamp.

Veículo” foi possível, em grande medida, em função da relação entre produção e criação amadurecida a partir de uma perspectiva coletiva, em que criadores e produtores construíram juntos um modo de estar no mundo. Neste sentido, parece natural que em algum momento também os próprios artistas entrassem em contato com o universo administrativo do instituto. Como vimos, a primeira tarefa de Richards foi a escrita. Depois, no início dos anos 1990, Grotowski transfere a Richards a função de apresentação do filme de Mercedes Gregory. Ao que tudo indica, essa tarefa foi como que um exercício de oralidade preparatório para a terceira tarefa dada por Grotowski: as falas públicas de Richards em conferências de apresentação das pesquisas realizadas. O artista lembra que em sua estreia nessa função a experiência foi desastrosa e que esse teria sido o momento em que Grotowski entendera que ele precisaria assistir ao conteúdo do filme de Mercedes, sob o risco da fala ficar descolada da obra.

Ainda assim, Richards recorda-se, com bom humor, que até 1996 a única tarefa prática que desenvolvia no âmbito da produção *stricto sensu* era o envio de fax. O que, segundo ele, quase sempre causava grande transtorno, já que havia apenas um aparelho no instituto, cuja funcionalidade só permitia o envio de uma página por vez. Dado que frequentemente eram blocos consideráveis de folhas para enviar e que Grotowski demandava que tudo fosse enviado duas vezes para garantir a chegada do documento, ele praticamente monopolizava o equipamento sempre que precisava usá-lo.

Portanto, foi a poucos anos do falecimento de Grotowski, em 1999, que parece ter ocorrido uma transição consciente dos aspectos administrativos do instituto para os dois herdeiros, Richards e Biagini. De acordo com Biagini, embora até a morte de Grotowski eles não tivessem se envolvido com nenhum aspecto contábil do projeto, foi entre os últimos anos da década de 1990 e início dos anos 2000 que ele e Thomas Richards passariam a atuar cada vez mais efetivamente na produção do Workcenter. Richards conta que no momento seguinte à morte de Grotowski, eles se depararam com uma questão financeira séria e que poderia ter colocado em risco a continuidade do projeto. Estava claro para eles que, naquele momento, Bacci, Pollastrelli e Dini já tinham dado o apoio possível e que caberia a eles buscar novos recursos. Apesar de, na época, ele e Biagini receberem um salário – ainda que consideravelmente reduzido – do Centro di Pontedera e James Slowiak e Pablo Jimenéz terem direito a uma bolsa do Ministério da Cultura da

França, não havia mais recursos para a manutenção dos atuantes. Naquele momento, a maioria cobria os próprios custos ou dependia de subsídios advindos de projetos pontuais do Workcenter que envolviam viagens.

Richards e Biagini, então diretor artístico e diretor associado do Workcenter, entenderam que era momento de estabelecer novamente contato com o mundo teatral e, ao mesmo tempo, de encontrar um modo de existir que não compromettesse a essência do trabalho. A avaliação dos artistas era de que apenas a circulação das performances, por si só, não traria recursos suficientes. Era preciso pensar em um plano mais ambicioso e que garantisse a continuidade e a sustentabilidade do trabalho por um tempo maior. Segundo os entrevistados, o projeto que simboliza a maturidade dessa transição e marca o momento em que os dois artistas assumem a produção do instituto foi “Tracing Roads Across”⁸⁷, realizado entre abril 2003 e abril de 2006 e cuja pré-produção durou todo o ano de 2002. A rubrica total do projeto envolveu a cifra de 1,5 milhão de euros e uma lista extensa de parceiros e apoiadores, dentre os quais: Fondazione Pontedera Teatro (Itália); Theatre des Augenblicks (Áustria), Agência Pública de Cultura, Turismo e Desenvolvimento de Heraklion (Grécia), Universidade de Chipre (Chipre), Fundação Por uma Nova Universidade Búlgara (Bulgária); Teatro de Moscou Escola de Arte Dramática, de Anatoli Vasilev (Rússia), Teatro Nacional da Turquia (Turquia); Teatro Nacional da Tunísia (Tunísia); Universidade de Perugia (Itália); Universidade de Paris VIII (França); Universidade de Viena (Áustria), etc. A lista inclui outras instituições da França, Itália, Malta, Espanha, Grã-Bretanha e Polônia⁸⁸, mas destacam-se o apoio do programa “Cultura 2000” da União Europeia e do Centro de Estudos sobre o Trabalho de Jerzy Grotowski e a Pesquisa Cultural e Teatral, em Wroclaw (Polônia) – o qual, segundo Richards, teria investido cerca de 250 mil euros por ano, totalizando 750 mil euros ao longo de todo o projeto.

É simbólico perceber que, a despeito de ter sido o primeiro projeto idealizado depois da morte de Grotowski, sua dimensão organizativa e executiva foi bastante ousada. Sobre tudo se levamos em conta que se tratou do primeiro projeto em que Richards e Biagini estiveram à frente da produção. Nesse sentido, é interessante notar, na fala de Richards, sua consciência de que a circulação das obras não

⁸⁷ Para detalhes sobre o projeto, consultar <http://tra.scharf.net/> (visitado em 26/01/2018 às 12h05)

⁸⁸ Para ver mais consultar <http://www.theaterdesaugenblicks.net/de/archiv/> (visitado em 26/01/2018 às 12h40)

conferiria a sustentabilidade que a pesquisa demandava. E que, portanto, ele não poderia simplesmente reproduzir um modo de produção já estabelecido. Isso, a meu ver, pode possibilitar alguns desdobramentos analíticos pertinentes ao nosso tema.

Primeiro, talvez possamos admitir que, para essa concepção de teatro, o produto não é um espetáculo, o produto é o conhecimento. E por que é importante chamar a atenção para isso? Porque frequentemente as pessoas cobram, inclusive na esfera das políticas públicas, que um projeto artístico deve, em algum momento ser autossustentável, independentemente dos apoios do Estado. Isso ocorre porque, fundamentalmente, nessa maneira de pensar, em algum momento o projeto artístico deveria desenvolver um pensamento empresarial, transformando seu processo em um ou mais produtos. O que a experiência do Workcenter nos mostra – uma das experiências mais bem sucedidas do ponto de vista da continuidade de uma pesquisa artística – é que a circulação do produto espetacular não garantiria os custos da pesquisa. E parece natural que seja assim, pelo menos em um determinado tipo de pesquisa artística. Dizer a esses artistas que seus espetáculos ou obras devem sustentar suas investigações seria o mesmo que exigir de um filósofo que vendesse muitos livros para tornar a sua pesquisa sustentável. Ou que alguém que tivesse desenvolvido um importante aparelho de ressonância magnética, por exemplo, devesse fazer o instrumento circular muito e como mercadoria, a fim de garantir novos avanços na medicina. Mas não se cobra da medicina que ela vire mercadoria. Cobra-se que ela seja medicina. Chamo a atenção para isso porque, na cultura, há uma cobrança para que a arte se ocupe de coisas que estão, muitas vezes, fora do seu domínio. Não é função da arte, necessariamente, gerar produtos comercializáveis. A função da arte é gerar cultura, gerar conhecimento sobre o homem, gerar novas relações sociais, novas maneiras de viver e ver a vida, e assim por diante. De forma que, ao reconhecer a impossibilidade de autossustentabilidade na circulação de suas performances, o que Richards e Biagini estavam a afirmar é que a apresentação pública das obras é somente mais uma maneira de continuar aprofundando a pesquisa, mas não é o bastante para viabilizá-la do ponto de vista econômico.

Por outro lado, ao admitirmos que os dois principais artistas do Workcenter se ocupam de sua produção, tocamos num segundo ponto de análise onde reiteramos a tese da inseparabilidade entre criação e produção e desmistificamos, mais uma vez, a ideia de um artista “puro” que se recusa o envolvimento em qualquer assunto

que esteja para além da sala de ensaio. Nesse sentido, foi interessante ouvir Biagini afirmar que, a despeito de seu completo desconhecimento dos assuntos administrativos até então, sua relação com a produção foi sendo consolidada gradativamente e de forma bastante natural. Sobretudo porque, em seu entendimento, a produção representa um aspecto criativo importante do projeto artístico, de modo que nunca a enxergou como uma coisa distinta. Se, a seu ver, muitas vezes cabe à produção a difícil tarefa de apresentar as limitações (orçamentárias, espaciais, cronológicas, etc) de um projeto, ele prefere enxergar essas constatações antes como um modo de proteger o projeto. Porque entende que o “não” é muitas vezes necessário, sob o risco de colocar – por uma ideia inexequível – a própria pesquisa em risco.

Podemos reconhecer mais uma vez como o modo de produção e gestão do Workcenter foi desenvolvido sob o ponto de vista coletivo e como isso revela, no limite, uma estratégia de ação dos agentes-artistas que seguiu se desdobrando em novos arranjos. Se considerarmos que, na atualidade, cada um dos dois times – liderados por Richards e Biagini – possui, em média, dez atuantes além dos seus diretores – logo, que o Workcenter possui cerca de 22 pessoas – e que diariamente – levando em conta seis dias por semana – cada integrante dedica em média duas a quatro horas ao trabalho com a produção, podemos concluir que temos de 260 a 530 horas semanais de dedicação a essa atividade. O que é um número perceptivelmente expressivo. Diante disso, poderíamos nos perguntar qual projeto comercial no âmbito do teatro demanda essa carga horária semanal para sua viabilização? Isso pode ser uma forte provocação frente ao discurso de artistas que alegam “não terem tempo para a produção”. E nos lembra, ainda, o que diz Maria Helena Cunha (2016) quando afirma que quanto mais experimental é o projeto, justamente mais tempo é preciso dedicar ao planejamento, à gestão e produção. Porque, como se pode ver à luz da experiência do Workcenter, quando o projeto artístico é vinculado à pesquisa, as respostas não estão dadas de antemão. E o mesmo poderíamos dizer das perguntas que movem o projeto, as quais estão sempre se renovando e impulsionando novos desdobramentos. Daí a inventividade ser, a nosso ver, intrínseca ao exercício da produção e gestão, e de forma ainda mais radical quando diz respeito a projetos artísticos vinculados à pesquisa.

Podemos assinalar, ainda, um quarto elemento de análise: a maturidade do grupo em se envolver com a produção sem, no entanto, distanciar-se da sala de

ensaio. Se, como vimos, o trabalho com a produção está presente no cotidiano da pesquisa, a carga horária é notadamente inferior ao tempo diário de dedicação ao trabalho artístico. E chamo a atenção para isso porque, como acontece muitas vezes no Brasil, na medida em que o volume do trabalho da produção cresce, os artistas vão pouco a pouco abandonando a sala de ensaio, sob o pretexto de não ter mais tempo de ensaiar. Mas, no limite, o que eles estão abandonando é o próprio projeto artístico. De forma que, a meu ver, parece-me igualmente imaturo dedicar-se exclusivamente ao processo artístico quanto deixar a produção se sobrepôr a ele.

Por fim, é de se supor que a morte de Grotowski tenha sido considerada, antes mesmo de sua consumação, como possível ameaça à continuidade do Workcenter. Quando, por exemplo, Jean-Pierre Thibaudat, em entrevista já citada, pergunta a Grotowski se ele não temia que seu trabalho fosse desviado após sua morte, é notória a presença da dúvida em relação à continuidade da pesquisa. Mas, creio que a pergunta se referiria a algo para além disso. Parece que Thibaudat, assim como muitos outros interessados no percurso de Grotowski, se perguntavam “como” a pesquisa poderia continuar desvinculada da presença do mestre, já que a investigação na “Arte como Veículo” resultava de anos de trabalho do artista. Também era sabido que Grotowski representava um poderoso capital simbólico e político determinante para a criação e manutenção – e não só econômica – de seu instituto. O que aconteceria com esse capital quando Grotowski falecesse? Nessa acepção, podemos imaginar o tamanho da pressão colocada sobre seus herdeiros artísticos, e, claramente, principalmente sobre Richards, em dar uma resposta a essas indagações quando da morte do mestre. De forma que, a possibilidade e escolha de empreender um projeto da magnitude que foi o “Tracing Roads Across”, envolvendo pelo menos onze países e inúmeras universidades e instituições culturais, pode revelar uma dimensão da transmissão que vai para além da pesquisa artística. O que significa dizer que, na minha perspectiva, a realização de “Tracing Roads Across” representa a materialização ou incorporação, por parte de Richards e Biagini, de um modo estratégico de agir, próximo de como provavelmente Grotowski agiria. Isso implica admitir uma noção ampliada de transmissão, que vai além da pesquisa artística. De compreender o processo de transmissão também no sentido de viabilização da pesquisa. O que não é pouco. E, mais, pode radicalizar a perspectiva assumida aqui de um Grotowski estrategista, capaz de atuar tática e

antecipadamente também no ambiente da produção – como estamos vendo ao longo deste capítulo e veremos de forma mais detalhada no próximo.

Por ora, e para não correr o risco de fugir demais do recorte histórico aqui proposto, poderia apenas afirmar que as entrevistas com Richards e Biagini mostraram muitos outros arranjos que a produção do Workcenter foi assumindo no decorrer dos anos. O que significa dizer que a pesquisa da “Arte como Veículo” envolveu desafios contínuos para a sua sustentabilidade. Apesar de averiguar quais foram esses diferentes modos de fazer desenvolvidos e que teriam garantido o desenvolvimento sustentável do Workcenter sem comprometer a sua essência investigativa, nosso recorte histórico nos limitou ao ano de 1990, de forma que essa poder ser matéria para, quem sabe, uma futura pesquisa.

Como se viu, ao contemplarmos a perspectiva dos dois herdeiros artísticos sobre a criação e a produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski, interessava-nos perceber em que medida ambos estiveram próximos do cotidiano da produção e gestão do instituto; qual visão tinham do trabalho desenvolvido por Pollastrelli, Bacci e Dini; como se colocaram diante dos desafios que o projeto apresentou; e como enxergavam as especificidades do trabalho. Neste sentido, foi interessante ouvir Biagini falar sobre sua perspectiva da prática no interior da pesquisa. Para ele, não se tratava do trabalho priorizar o processo em detrimento do resultado. Mas, antes, a ideia de que o trabalho buscava “outros” resultados que não os espetaculares. Tratava-se, portanto, de alcançar outros resultados, em si mesmo, nos outros atuantes e, por que não dizer, no mundo.

Para além disso, há dois episódios relatados por Biagini que não respondem exatamente aos propósitos desta pesquisa, mas que entendemos cumprir outra função igualmente importante, já que nos remetem à noção, aí sim, de processo. Referimo-nos ao processo pessoal que Richards e Biagini empreenderam antes de se tornarem figuras de referência, antes de serem eleitos os “herdeiros artísticos de Grotowski”. Nosso interesse está em vislumbrar, ainda que brevemente, quem foram Thomas Richards e Mario Biagini quando jovens, em que medida eles se assemelhavam e se distinguiam dos outros participantes, até que ponto eram, como quase todo ser juvenil, sonhadores, ingênuos, inseguros, etc.

A primeira situação relatada por Biagini remonta ao momento imediatamente após finalizada a fala de Grotowski na conferência em Florença, em 1985. Segundo o artista, ele se lembra de ter ficado arrebatado com a força das palavras de

Grotowski. E, como um jovem, recorda-se de ter se sentido naturalmente pronto para trabalhar com aquele mestre. Estava convencido de que precisava começar a trabalhar imediatamente com aquele criador. Mas confessa, em tom reflexivo, que talvez, no fundo, o que ele, ainda tão jovem, pensasse realmente é que aquele homem precisava trabalhar com ele. Seu sentimento de se sentir pronto revelava antes o ímpeto típico da juventude, do que propriamente uma demonstração de autoconfiança. De todo modo, ao final da conferência Biagini conheceria Carla Pollastrelli, para quem informaria que gostaria de participar da parte prática do evento em Botinaccio – que ainda seguiria por alguns dias. Diante da clara negativa de Pollastrelli – dado que o grupo já estava trabalhando previamente – Biagini conta que teria buscado algum modo de encontrar Grotowski pessoalmente. Para isso, lembra, enquanto se diverte com o próprio relato, que estava disposto a ultrapassar as regras. Assim, como ninguém o informava onde o trabalho estava sendo realizado, o artista conta que teria saído a esmo em busca do lugar, caminhando e perscrutando cada propriedade com o intuito de perceber qualquer movimento diferente que anunciasse que aquele era o espaço. Nesse sentido, lembra que em determinado momento, depois de caminhar bastante – o lugar era de fato afastado – avistou uma propriedade com as janelas totalmente fechadas e da qual era possível ouvir um canto. Era verão na Itália e aquelas janelas cerradas denunciavam “o” lugar. Quando chegou mais próximo, avistou Pollastrelli sentada em uma cadeira de costas para a porta, enquanto lia um livro. Ele, então, se aproximou com tal cuidado que conseguiu entrar sem ser notado. No entanto, o ambiente interno estava muito escuro e ele não conseguia enxergar nada, de modo que foi Tateando até encontrar uma outra porta. Mas quando finalmente conseguiu abrir, tudo o que viu foram vários chuveiros e um homem nu. Ele então pediu um pouco de água, como que para conferir naturalidade àquela situação, mas como o homem não reagia, ele supôs que fosse um estrangeiro e que não entendia italiano. Ele então pediu novamente, mas em francês, e nesse exato momento, Pollastrelli o puxava pelo ombro sob a sentença de que saísse imediatamente dali. O flagrante, no entanto, não teria desmontado o jovem rapaz que teria respondido em alto e bom som que ela tentasse tirá-lo dali. É preciso dizer que, a despeito da pouca estatura, Pollastrelli era a produtora do projeto, o que significa que certamente ela conseguiria removê-lo dali. Biagini lembra que, na sua cabeça, era um verdadeiro absurdo ser tratado daquela maneira estando ele em seu lugar de origem. Com seu ego mais ferido do

que nunca, o rapaz parecia ainda mais disposto a entrar de qualquer forma naquela casa. Depois de um bate-boca com Pollastrelli e enquanto se afastava contrariado da propriedade, conta que encontrou um túnel que dava em um poço seco. De acordo com sua memória, presumia que o poço dava no meio da casa e que, por um momento, pensou que gritando por socorro poderia ser ouvido pelas pessoas que estavam na casa e que, assim, finalmente chegaria até Grotowski. Mas que por um instante teria hesitado, admitindo o absurdo daquela situação e se convencido de que haveria outros meios mais fáceis para encontrar-se com Grotowski.

Anos mais tarde, já como diretor associado do Workcenter, Biagini conta que um determinado dia Carla Pollastrelli o teria fitado por alguns instantes e lhe perguntado se, por acaso, não teria sido ele o sujeito que tivera tentando invadir o *workshop* de Grotowski em Botinaccio. Sem hesitar, Biagini conta, em tom descontraído, que teria respondido firmemente à produtora: “Eu?! Não...”.

A segunda situação tem a ver com o primeiro contato de Biagini com Thomas Richards, durante a seleção inicial para o instituto de Grotowski em Pontedera, na qual era um dos candidatos. Biagini se recorda de que, depois de ter sido selecionado na primeira fase de análise de currículo, o grupo dessa primeira seleção prática era formado por cerca de setenta pessoas. Num primeiro momento, todos teriam sido dispostos em uma grande sala. Era verão, de novo, e por isso todos usavam poucas roupas. Biagini não se lembra por que, mas conta que de repente todos começaram a pular e, aparentemente, todos o faziam apenas pelo instinto de repetir a ação dos demais. Ele não sabia exatamente quem deveria seguir, mas lembra de avistar uma pessoa que parecia estar se divertindo com aquela situação. Logo ele saberia tratar-se de Thomas Richards, um dos assistentes de Grotowski. Embora não falasse nada em inglês e Richards nada em italiano, Biagini conta que se aproximaram rapidamente e começaram a sair juntos após o trabalho. Saíam para comer, para beber. E durante esses encontros conversavam por muito tempo, embora, relembre, não se possa afirmar o que cada um entendia. O fato é que certo dia Richards, após finalizado mais uma jornada, o teria acompanhado até a estação. Depois de se despedirem, Biagini lembra que Richards permaneceu parado enquanto ele caminhava em direção ao trem. Os três últimos dias da seleção tinham sido fisicamente muito duros para ele, como um “massacre”, e Biagini lembra de ter os dois pés em carne viva. Enquanto percebia que Richards – que era um colega, mas também “o assistente de Grotowski” – o observava enquanto tentava caminhar

até o vagão, lembra de ter dito para si mesmo: “Você pode fazer tudo, menos mancar!”

O tom descontraído e irreverente do relato de Biagini, apesar de não dialogar diretamente com os propósitos centrais desta pesquisa, acaba reiterando o nosso interesse em desmistificar os assim chamados “artistas de referência”. Se nos limitamos aqui a relatar histórias que se referem ao percurso individual de Mario Biagini, é por entendermos que Thomas Richards já contempla esse aspecto em seu livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (1993), no qual relata o trajeto pessoal, ainda enquanto jovem estudante em Yale, até encontrar Grotowski. Em ambos os discursos, podemos enxergar sonhos, medos, inseguranças, arrogância, vaidade e uma série de componentes bastante familiares ao gênero humano. Sabemos que junto ao reconhecimento enquanto artista consagrado residem também as expectativas e os rótulos quase sempre reducionistas. Assim, ao iluminar aspectos e memórias relativos ao período da juventude desses dois artistas, além de torná-los figuras menos idealizadas, reforça o elemento processual presente em ambas as trajetórias, na medida em que evidencia que houve empenho, trabalho e um percurso percorrido.

Ao abordarmos as perspectivas dos cinco agentes envolvidos diretamente na criação e produção do Workcenter of Jerzy Grotowski e sua manutenção ao longo dos seus anos inaugurais, procuramos reconhecer de que forma foi consolidado um modo de produção do instituto, como teria se estruturado a sua rotina operacional e de que maneira cada um dos agentes enxergou esse movimento. Como podemos ver, a natureza da investigação artística na última fase de pesquisas de Grotowski, com ênfase no processo ou, como disse Biagini, em “outros” resultados que não os espetaculares, gerou deslocamentos no modo de pensar e agir na produção. Na ausência de espetáculos e de público, foi preciso repensar formas de manter o trabalho em contato com o mundo cultural e artístico. De acordo com a bibliografia contemplada nesta pesquisa, além das entrevistas, documentos oficiais e registros históricos, entendemos que esse modo de fazer foi sendo consolidado na medida em que a pesquisa artística se definia. Ou seja, o elemento processual não foi característica exclusiva do projeto artístico, mas esteve presente também na constituição de um modo de fazer do instituto de Grotowski na Itália. Mais, estamos verticalizando a noção de processo também ao admitir que a própria constituição do instituto teria sido consolidada de maneira espaçada, entre 1981 – momento em que

Bacci e Pollastrelli oficializam o convite para que Grotowski se transferisse para Pontedera – e 1988 – momento de seu amadurecimento e quando o instituto oficialmente passou a ser chamado de Workcenter of Jerzy Grotowski. Lembrando, vale fazê-lo, que foi nesse meio tempo que a pesquisa de Grotowski seria nomeada por Peter Brook, em meados de 1987, de “Arte como Veículo”.

A nosso ver, o Workcenter of Jerzy Grotowski nasce não em 1986, como afirma a bibliografia em torno dessa fase de trabalho do artista polonês, mas em 1988, quando, de fato, encontra-se um nome que institua/sintetize a pesquisa que estivera em formação. Entendemos que foi entre 1987 e 1990 que seus agentes fundadores – Grotowski, Bacci, Pollastrelli e Dini – realizaram experiências de interlocução da pesquisa com o mundo e consolidaram um modo de produção da “Arte como Veículo”, por meio da qual determinados parceiros seriam eleitos para redimensionar de variadas formas a pesquisa empreendida no âmbito artístico. Como parte dos efeitos, Grotowski continuaria se mantendo como um artista de referência tanto na área teatral quanto acadêmica. A experiência de consolidação desse modo de fazer evidencia o nível de criatividade presente nas atividades desenvolvidas por produtores e gestores culturais, demonstrando o quanto a particularidade de cada projeto artístico exige desses agentes a elaboração de estratégias igualmente singulares e que possibilitem sua criação, fruição e redimensionamento no tempo-espço. No caso específico dos agentes de Pontedera, temos como exemplo profissionais que fizeram da constante impermanência o mote para uma prática atenta – porque escuta –, sensível – na medida em que estabelece diálogo –, criativa – porque é propositiva – e concreta – porque realiza. E aqui, cremos, podemos aprender alguma coisa, visto que a inconstância é a característica que define, sumariamente, as práticas de criação da maioria dos artistas, produtores e demais agentes culturais.

Nessa dimensão, estamos admitindo o produtor enquanto um agente que atua em perspectiva, em diálogo com o artista – e não submetido ao seu discurso. Embora existam diferentes perfis de produtores, nossa opção aqui é a de iluminar aquele que se filia a um projeto artístico e cuja atuação é intrínseca ao processo criativo. Neste sentido, não entendemos “criação” como matéria exclusiva do âmbito artístico, mas como elemento presente desde as tarefas supostamente mais simples do cotidiano da produção – aquelas chamadas manuais ou braçais – até as elaborações mais complexas inerentes ao ofício. A despeito da genialidade de

Grotowski, esse não parecer ter sido um elemento suficiente para angariar as condições materiais para a consolidação de sua pesquisa. No caso específico de sua última fase de trabalho, foi preciso confiar a um “outro” – no caso os três agentes italianos – o projeto almejado de um instituto de pesquisa permanente, no qual, confiava o artista, encontraria as condições ideais de liberdade de experimentação. E, como pudemos ver, foi o resultado do trabalho desempenhado por esses agentes que, articulado ao engajamento pessoal de Grotowski, tornou possível materializar tal projeto. Pois, ao que nos parece, de nada ou pouco adianta ter um grande discurso sobre o que se faz se não se encontra as condições para viabilizar esse como fazer. Ao admitirmos o teatro como artesanaria, o “como fazer” é, a nosso ver, a pergunta mais importante a se considerar. Por um lado, o movimento de Grotowski em buscar aliados e atuar diretamente nas decisões e encaminhamentos de seu instituto demonstra o quanto o artista procurou responder a essa pergunta; por outro, revela que o agente que se ocupa prioritária e efetivamente do “como fazer” é o produtor, responsável por materializar a ideia, em converter o discurso em prática. E isso é pensar, é restituir ao fazer o *status* de atividade reflexiva, reivindicado por Sennett e corroborado por nós neste estudo.

O centro deste capítulo, portanto, esteve na tentativa de reconstituição do cotidiano dos agentes invisíveis envolvidos na produção e gestão da última fase de pesquisa de Jerzy Grotowski. Sendo assim, assumimos como categoria de análise o ato, a ação, a prática – e não a teoria. Por essa razão, procuramos descrever – com o máximo de detalhes e de bastidores que nos foi possível apurar – como se organizou e se estruturou a rotina administrativa do instituto de pesquisa do artista em Pontedera, sobretudo, em seus primeiros anos, procurando verificar o processo de feitura e amadurecimento de procedimentos que seriam assumidos mais tarde como um modo de fazer instituído. Como constatamos, longe de ser um trabalho previamente planejado, os agentes foram, analogamente à pesquisa artística no interior da “Arte como Veículo”, descobrindo “como fazer” a partir da experimentação, como se a noção de *work in progress* também estivesse presente no âmbito da produção do instituto. Como parte dos resultados, amadureceu um arranjo de produção sintonizado com as questões pedagógicas, poéticas, técnicas e políticas apontadas na pesquisa artística de Grotowski.

Neste sentido, queremos crer que a pesquisa ajude a desmistificar o processo de consolidação de uma trajetória artística respeitada, demonstrando como a

capacidade organizativa e administrativa infere no trabalho artístico, sob a mesma magnitude, através da força da imaginação. Com isso, esperamos não conferir um novo lugar para a produção, mas reconhecer o quão complexo é o seu trabalho e o quanto criativo é o seu fazer. Vale ponderar que ao lançarmos luz sobre a invisibilidade de atuação desse agente não queremos, no entanto, dar voz individual ou propor uma profissão de iguais. Nosso objetivo foi, antes, o de complexificar a noção de invisibilidade e perceber como, no teatro, e a nosso ver, é justamente na diferença que as relações se sustentam.

Se, à luz da experiência da “Arte como Veículo”, fica clara a complexidade da ação de produtores e gestores, agudizada por conta das especificidades da pesquisa artística de Grotowski, nos interessa agora verificar como o criador transitava entre as duas esferas criativas – a artística e da produção – do seu projeto. Assim, caminhamos para o terceiro e último capítulo desta dissertação, dedicado exclusivamente à análise da conduta do criador na consolidação do seu percurso artístico.

CAPÍTULO 3 – GROTOWSKI ESTRATEGISTA: A DESCONSTRUÇÃO DO ERMITÃO

Atenta aos processos de mitificação que atuam na consagração de determinados artistas, procurei, neste capítulo, abordar diferentes episódios na vida do polonês Jerzy Grotowski, a fim de evidenciar aspectos ignorados ou abrandados em torno de sua historiografia que revelam uma imagem mais complexa do criador no que diz respeito ao seu envolvimento com o aspecto de produção e gestão de seu próprio trabalho. Longe da figura do guru ou ermitão, aparecerá, creio, um Grotowski estrategista que, em diferentes países, ocasiões e circunstâncias encontra possibilidades para desenvolver suas pesquisas e dividí-las com outros.

Tendo-se notabilizado como um dos principais encenadores teatrais do século XX, Grotowski figura entre as personalidades convertidas em mitos, sobre as quais, via de regra, muito se fala, mas pouco se sabe. Apesar do respeitável trabalho de vários pesquisadores que investiram seriamente na análise de seu

percurso artístico, a exemplo do polonês Zbigniew Osinski⁸⁹, da pesquisadora inglesa Jennifer Kumiega⁹⁰ ou da pesquisadora brasileira Tatiana Motta Lima, pouco se discorreu sobre os mecanismos de consolidação desse percurso, no sentido da estruturação da sua produção e das táticas e estratégias assumidas – de forma consciente ou não – para a constituição de sua obra. Nosso interesse aqui é iluminar determinadas passagens na vida do criador polonês que nos ajudem a entrever, ainda que parcialmente, os bastidores de sua trajetória, contemplando alguns dos desafios e insucessos que determinaram os contornos de seu percurso e as condições favoráveis e adversas que permitiram sua emergência. Assim, esperamos, contribuir para uma desromantização em torno de trajetórias artísticas tomadas como referência e nas quais normalmente crê-se que as condições materiais sempre estiveram asseguradas, protegendo esses criadores de enfrentarem percalços e desafios.

Convém dizer que ao colocarmos em relevo os problemas e obstáculos da trajetória do artista não queremos com isso diminuir ou desqualificar a relevância do criador e de seu legado. Ao contrário. Nosso intuito é, antes, o de tentar contribuir para uma imagem menos idealizada de Grotowski, demonstrando que artistas consagrados e respeitáveis também encaram adversidades na constituição de seus trajetos. Para tanto, buscamos nas entrevistas realizadas em campo e nos relatos bibliográficos de Barba (2006; 2011) e Flaszen (2015) dados e vestígios sobre como o artista agiu frente às inúmeras dificuldades que marcariam o seu percurso, como dialogava com a produção de seus projetos e de que modo teria, no final da vida, se comprometido com o que iria deixar para as novas gerações.

Ao travar contato com a bibliografia em torno do percurso de Grotowski, no período entre 1959 e 1999, as lentes que assumi foram, inevitavelmente, as de uma produtora cultural. Parece-me natural que o interesse estivesse mormente nas

⁸⁹ Nascido na Polônia em 1939, Osinski é teórico e historiador de teatro que acompanhou de maneira constante o trabalho do Teatro Laboratório na Polônia. Foi diretor do Centre of Studies on Jerzy Grotowski's Work and Cultural and Theatrical Research, localizado na antiga sede do Teatro Laboratório, em Wrocław. É autor de três livros e de inúmeros artigos sobre Grotowski. Retirado parcialmente de MOTTA LIMA, T. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 17.

⁹⁰ Jennifer Kumiega é pesquisadora nascida na Inglaterra. Visitou a Polônia pela primeira vez em 1972, enquanto estudava na Manchester University. Trabalhou com o Teatro Laboratório entre 1975 e 1981. É autora de *The theatre of Jerzy Grotowski* considerada uma das mais importantes análises sobre o percurso do artista entre 1959 e o "Teatro das Fontes". Retirado parcialmente de MOTTA LIMA, T. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. XXXI e XXXV.

entrelinhas dos enunciados, em que se apontavam, vez ou outra, os modos “como” a investigação se dava e os aportes materiais para que ela pudesse existir. À medida que avançava na pesquisa bibliográfica e, mais tarde, com a justaposição das entrevistas realizadas no campo, a imagem de um ermitão – frequentemente associada ao artista, sobretudo em seus anos no Workcenter – foi perdendo cada vez mais sentido. Ao buscar uma reconstrução cronológica do percurso de Grotowski, muitas perguntas me inquietavam. Como o artista teria conseguido passar por fases de trabalho tão distintas sempre conseguindo realizar suas pesquisas e, mesmo sem produzir espetáculos na maior parte desse período, mantendo-se vivo também enquanto referência no mundo cultural? Na fase dos espetáculos, como pôde ser financiado pelo Estado socialista na Polônia dos anos 1950 e 1960 e, ainda assim, longe de promover um teatro de apoio ao regime, ter, de certa maneira, enfrentado esse mesmo regime – e, por extensão, o catolicismo polonês arraigado – com suas experimentações blasfêmicas. Como, ao anunciar que não faria mais espetáculos, nas fases do “Parateatro” e do “Teatro das Fontes”, conseguiu manter-se recluso sem, em nenhum momento, desconectar-se do mundo exterior e ainda conseguido verbas para sua investigação? De que modo manteve protegida a sua pesquisa no “Objective Drama Program”, quando exilado nos Estados Unidos, em país de cultura tão diversa à do seu país de origem, e que representa ao máximo o modelo neoliberal, o consumo desenfreado e a cultura de massa? Como negociou com mundos tão díspares, mantendo preservada a natureza investigativa de sua pesquisa? Enfim, como transitou entre a pesquisa artística e a produção ao longo dessa trajetória? Já vimos que Grotowski não delegou essa função e atuou em proximidade com a gestão e produção de seu trabalho. Mas, como realizou essa tarefa?

Uma análise mais atenta da bibliografia em torno do legado artístico de Grotowski nos dava pistas que colocavam em xeque a noção de eremita, muito embora seja verdade que o artista manteve-se relutante a qualquer tipo de contato com o mundo exterior quando de sua chegada a Pontedera. Como podemos ver, e tomando como ponto de partida a sua última fase de trabalho, para além da natureza singular da pesquisa empreendida em seu novo instituto de pesquisa, a qual exigia uma certa reclusão, o estado de saúde agravado de Grotowski quando de sua chegada em Pontedera, em agosto de 1986, teria influenciado de forma significativa a projeção de sua imagem enquanto artista isolado. De acordo com os

entrevistados, Grotowski mostrava-se realmente preocupado quanto ao seu tempo de vida e, por isso, sabia que era preciso canalizar racionalmente a sua energia àquilo que considerava essencial. Dessa forma, durante os primeiros anos na Itália, o artista se poupou de forma sistemática, não participando de qualquer atividade nem travando qualquer contato que o distraísse de seu propósito, garantindo que não somente o trabalho permanecesse protegido, como ele, sendo pessoalmente preservado, pudesse ter tempo disponível e energia para construir o que sabia ser a fase final de sua obra. Segundo Renata Molinari (2018), que testemunhou a criação do Workcenter na Itália dos anos 1980, mesmo a comunidade italiana não sabia exatamente o que era desenvolvido no interior do instituto. O trabalho, lembra a dramaturga, era feito de forma absolutamente discreta, sem clamor. O que se sabia, é que havia pessoas trabalhando à procura de algo claramente precioso, o que, a seus olhos, era como sementes lançadas ao solo.

Como vimos, Carla Pollastrelli e Roberto Bacci afirmaram que a chegada de Grotowski à Província resultou numa explosão de convites e propostas que aportavam quase que diariamente no Centro di Pontedera. Apesar disso, e como procedimento padrão e previamente acordado com o artista, a resposta para todos os assédios era impreterivelmente negativa. No entanto, a despeito dessa primeira recusa, um dos trabalhos cotidianos de Pollastrelli e Grotowski era justamente a análise posterior e aprofundada de todos os convites, nos quais avaliavam pormenor e conjuntamente “como” recusá-los. Isso porque, segundo Pollastrelli, Grotowski demonstrava especial preocupação em não fechar portas, sobretudo, no período de conformação do seu instituto, quando as parcerias ainda estavam sendo consolidadas.

Se recapitularmos os acontecimentos da véspera da abertura do instituto, poderíamos nos perguntar se a própria crise com Irvine não teria sido também uma das causas dessa conduta aparentemente preventiva, assumida, então, como procedimento no trabalho de produção e gestão. Como vimos, o programa original do instituto de Grotowski previa o desenvolvimento das atividades em duas cidades sedes: Pontedera e Irvine. O trabalho deveria ser desenvolvido ao longo de dez meses, sendo cinco deles em cada uma das cidades. Para tanto, seus idealizadores desenharam uma proposta de orçamento que deveria ser assumida por diferentes financiadores oriundos dos dois países. Dado que Grotowski já contava com subsídios advindos da Universidade da Califórnia, de Irvine, para as suas pesquisas

no “Objective Drama Program”, o plano era que Irvine mantivesse o apoio econômico na etapa estadunidense do projeto. No entanto, diante da exigência da instituição para que fossem previstas aberturas públicas do trabalho e frente à negativa de Grotowski ao pedido, Irvine decide sair do projeto poucos meses antes de seu lançamento. É nesse delicado contexto que Grotowski, à véspera da abertura do seu instituto, decide ir pessoalmente à Fundação Rockefeller para negociar o redirecionamento do aporte que já recebia da instituição ao novo projeto na Itália.

Aqui, parece relevante lembrar que Grotowski contava com dois importantes parceiros nesse projeto e cujas atuações eram justamente focadas nas relações institucionais. Refiro-me a Roberto Bacci e Luca Dini, que atuavam nesse segmento no Centro di Pontedera desde 1974 e, portanto, possuíam plenas condições de realizar essa tarefa. Assim, a resolução de Grotowski de ir pessoalmente à Rockefeller não teria sido forçada, mas fruto de uma decisão política e deliberada do próprio artista. De acordo com Carla Pollastrelli, ele sabia que seria difícil para a fundação estadunidense negar o seu pedido estando ele ali, em pessoa, frente a frente com seus patrocinadores. Grotowski parecia demonstrar clareza e pleno domínio no uso do seu capital simbólico em favor de seus interesses, não demonstrando qualquer pudor - sendo ele um artista - em empreender, se preciso fosse, uma negociação sobre o aspecto econômico do seu trabalho. E a noção de capital simbólico que reconhecemos aqui é análoga àquela defendida por Bourdieu, como capital de reconhecimento ou consagração acumulado no decorrer de lutas anteriores, ao preço de um trabalho e de estratégias específicas (BOURDIEU, 1987, p. 170).

Isso nos parece digno de reflexão. Ao ressaltamos que foi o próprio criador quem decidiu assumir as tratativas com a Rockefeller, envolvendo aí a negociação de rubricas orçamentárias, tem-se problematizada a ideia de artista imaculado, ocupado unicamente com o processo artístico e que, portanto, não quer e não pode se envolver com dinheiro - sob o risco de, entre outras coisas, sua obra não ser reconhecida como pura. Como se o artista não fosse um profissional que, como outro, depende tanto da remuneração de seu trabalho para viver quanto de financiamentos para realizá-lo. Como se a lida com o dinheiro de alguma forma “sujeasse” a sua imagem e a de sua obra. Sabendo que negociações econômicas normalmente aterrorizam alguns artistas, sendo, sempre que possível, delegadas ou evitadas sistematicamente, nos perguntamos até que ponto a atitude de Grotowski

não demonstra que o problema não está em se relacionar com o dinheiro, mas em “como” se relacionar? Não seria mais inteligente e mesmo sensato reconhecer a dimensão econômica do ofício para, inclusive, estabelecer com segurança os limites justos de uma negociação?

Em nossa percepção, quando Grotowski vai pessoalmente negociar o financiamento do seu projeto com a Rockefeller, ele o faz porque reconhece as dimensões social, cultural, política e econômica da proposta. Por essa razão, não tem pudores em abordar a questão orçamentária, porque claramente é apenas um aspecto do projeto. O que está envolvido nisso é justamente o encontro com maneiras de realização, com estratégias que possam viabilizar o seu projeto artístico. O aspecto econômico, pois, materializa a proposta, confere ao financiador a capacidade de reconhecer a sua realização, além de, objetivamente, informar quanto ele precisará investir. Grotowski não aborda a instituição propondo exclusivamente um aporte financeiro para o seu projeto, ele propõe uma parceria. Para tanto, se vale dos valores simbólicos da iniciativa para sensibilizar – e por que não dizer seduzir – o seu interlocutor. É um estrategista.

Nessa conjuntura, e na nossa perspectiva, o artista e a sua obra não se tornam “menos limpos” ou “menos puros” ao tocarem no aspecto financeiro. Até porque essas noções parecem bastante questionáveis. O que seria “limpo” e “puro” no sistema capitalista? E mesmo no sistema socialista com o qual Grotowski conviveu durante todo o início de seu trabalho? Como o artista, ou qualquer outro profissional, pode viver de seu trabalho – e, mais importante, realizá-lo – senão passando (também) pela via financeira? Creio que é preciso cautela na reiteração desses rótulos de limpeza e purismo, sob o risco de exigirmos do artista um discurso que pode significar a inexistência de sua obra.

A nosso ver, a capacidade de perceber o valor do próprio trabalho, empreender todos os esforços pela existência e saber aquilo que não pode ser negociado já é em si um processo importantíssimo de emancipação que tira o artista do lugar de vulnerabilidade frente às negociações desta natureza.

Mas, para além disso, Grotowski parece ser um amplo conhecedor dos códigos sociais. Neste sentido, Flaszen (2015) e Biagini (2016) corroboram essa impressão, ao afirmarem que Grotowski era realmente interessado nas pessoas, sendo capaz de destinar horas observando-as silenciosamente, enquanto radiografava os seus modos de pensar, falar e andar. Era o seu trabalho de campo

favorito, por meio do qual recolhia o precioso material que lhe daria suporte para encarar posteriormente seus interlocutores, fossem eles políticos, censores, público, críticos ou financiadores. Quando em diálogo com alguém, seu principal exercício residia em ouvir o interlocutor com todo o corpo, de forma a se conectar inteiramente com ele ou ela. Ludwik Flaszen (2015, p. 234) afirma que Grotowski era capaz de jogar com as emoções do ouvinte como o faz um excelente ator, conduzindo-o facilmente do riso à seriedade. Talvez, por essa razão, o crítico literário ateste sem embaraço que, ao longo da vida, Grotowski teria se empenhado na “produção” de muitos Grotowskis. Ora para o mundo, ora para o seu próprio uso.

Essa capacidade de transmutação se refletiria também na produção de palavras escritas. Assim, por exemplo, Flaszen (2015, p. 78) conta, por exemplo, que os textos do Teatro Laboratório deveriam ser escritos de tal forma a contemplar, numa única versão, todos os distintos públicos que almejava: aos chamados espectadores comuns, aos críticos, aos formadores de opinião, aos profissionais do teatro e também às autoridades locais. Tratava-se, portanto, de encontrar o equilíbrio justo para informar, atrair e proteger o trabalho. Embora as habilidades de Grotowski enquanto negociador se façam notar em diferentes momentos da sua trajetória, é interessante perceber como o regime político da Polônia dos anos 1950 e 1960 parece ter sido, por um lado, uma importante escola para o artista. A pressão do ambiente externo, o fato de ser subvencionado pelo Estado – autoritário – e a necessidade de manter a salvo a sua firma – como ele denominava o Teatro das 13 Fileiras⁹¹ – parece ter gerado no artista a necessidade de se metamorfosear em muitos, sob o risco de ter seu trabalho interrompido. Como relata Barba (2006), naquela época, na Polônia, havia uma forte censura a todos os tipos de expressão. Um teatro recebia a autorização do texto que queria apresentar e depois, um pouco antes da estreia, a censura verificava se no espetáculo havia aspectos que poderiam desagradar o regime político. O ambiente habitual era de apreensão. Nos momentos mais tensos, segundo Flaszen, Grotowski, desconfiando que os telefones podiam estar grampeados, realizava suas conversas em código. Era preciso, pois, circular entre diferentes tipos de pessoas e instituições. Daí que Grotowski precisou inventar diferentes tipos de personas para transitar por esses ambientes, de forma a manter

⁹¹ Essa denominação está presente em vários textos de Grotowski e aparece também como “empresa”. Especificamente aqui, refiro-me à nota de rodapé à página 79 do livro de Flaszen, *Grotowski & companhia: origens e legado*, de 2015.

resguardados a empresa, o Teatro Laboratório, e as investigações que ali se realizavam.

Uma das táticas de sobrevivência adotadas por Grotowski, segundo os entrevistados e de acordo com bibliografia contemplada nesta pesquisa, era manter-se permanentemente informado. Biagini e Bacci afirmam que Grotowski era um leitor voraz de jornais. Em Pontedera, ele lia diariamente e inteiramente os dois jornais da cidade. Quando da criação de seu Centro di Lavoro, Pollastrelli afirma que Grotowski, mesmo silencioso, acompanhava de perto as notícias internacionais, mantendo-se vigilante quanto aos impactos do neoliberalismo no mundo. Ao falar sobre a fase dos espetáculos, Flaszen relembra que Grotowski dedicava-se com regularidade ao estudo de charadas de ações políticas e livros de táticas de guerra. O criador sabia que a sua condição como artista em um regime totalitário lhe exigia vigilância permanente. Era preciso reconhecer como os detentores de poder pensavam e agiam para defender-se sem, no entanto, revelar-se. Mesmo em estado de guerra, o enfrentamento só poderia ser velado. Grotowski era um combatente.

Diante das pressões externas, o diretor fazia o que fosse preciso para manter as autoridades distantes do seu Teatro Laboratório, sendo, como lembram Slowiak e Cuesta (2013, p. 40), capaz, por exemplo, de cantar canções natalinas polonesas junto a um censor por uma noite inteira, ou compartilhar uma garrafa de *vodka* com um oficial da imigração ao ser detido no aeroporto de Miami. Barba (2006, p. 38), relata que, à época de seu estágio junto ao Teatro Laboratório, Grotowski falava em “movimentos estratégicos para defender o ‘essencial’”. Como aconteceu no inverno do início dos anos 1960, quando Grotowski deu férias para a companhia inteira a fim de despistar as autoridades que ameaçavam fechar o teatro, uma vez que na Polônia, à época, ninguém podia ser demitido quando em férias. Em outro momento, diante da real ameaça de fechamento do Teatro Laboratório, Grotowski teria criado dentro da própria sede do grupo uma célula do Partido Comunista. Dessa maneira, o espaço físico do Teatro Laboratório seria como uma extensão oficial do partido e, assim, não seria tão fácil justificar seu fechamento. Nesse sentido, Barba rememora que Grotowski teria criado um diário em que registravam-se as supostas discussões da companhia nas “tais” reuniões do partido comunista. Mas o fato é que essas reuniões não aconteciam. Tudo não passava de uma estratégia. Uma estratégia de sobrevivência. Outro exemplo remete ao momento em que o Teatro das 13 Fileiras mudou seu nome para Teatro Laboratório. De acordo com o diretor italiano (2006,

pp. 38 e 39), em janeiro de 1962 o Ministério da Cultura polonês enviou a todos os teatros subvencionados um formulário no qual, entre outras coisas, deveriam indicar o gênero teatral praticado. Na ausência de uma opção realmente válida, Grotowski teria indicado a última denominação: “Laboratório”. Ao fazê-lo, o encenador polonês ao mesmo tempo legitimava a longa duração dos seus processos criativos e justificava o número reduzido de espectadores. E não menos estratégico, o novo nome fazia referência à experiência dos Laboratórios de Stanislavski, que, não bastasse a ascendência russa, era tido como artista modelo para o bloco socialista, de forma que não pareceria razoável ao regime fechar um teatro cujos “princípios ideológicos” supostamente se afinavam com os do sistema.

Como vemos, a habilidade de estrategista de Grotowski teria sido motivada principalmente por razões práticas e políticas. Mas, segundo Flaszen, ele também o fazia por diversão. Nesta direção, Barba (2006) relata que o artista era capaz de detalhar previamente como poderia se comportar diante de uma abordagem da censura, quais seriam as prováveis e diferentes reações que teria, com quem e até que ponto poderia apelar para o patriotismo polonês para parecer “ideologicamente incorreto”, de modo a não criar problemas com os russos. Ele mesmo relata um acontecimento em que testemunharia as habilidades de Grotowski em transmutar-se rapidamente. Certa vez, voltando de carona para Opole, vindos de uma cidade próxima, os dois jovens, como que se divertindo, caminhavam pela estrada enquanto levantavam o braço para todos os carros que apareciam. Num determinado momento, tendo um veículo estacionado e seu condutor colocado o rosto para fora, ambos reconheceram que se tratava do secretário do Partido Comunista de Opole. Ato contínuo, Grotowski teria rapidamente assumido uma feição séria e inventado que: “Infelizmente perdemos o trem”. Não o bastante, ainda voltaria de carona com o censor até Opole, cujo carro só tinha espaço para um carona. Grotowski parece ter se valido dessa habilidade, conscientemente cultivada, de “metamorfosar-se” como instrumento de negociação com o mundo, atuando sempre de forma tática. Luca Dini, em entrevista cedida em novembro de 2016, dizia que todas as ações de Grotowski eram políticas, que para o artista era tudo muito simples: “Vamos fazer X para chegar a Z”. Cada passo, cada ação, toda conduta eram estratégicos. Em consonância, Flaszen discorre sobre a preocupação do artista até mesmo nos cuidados com sua imagem pessoal. Neste escopo, um dos cuidados de Grotowski passou pelo seu modo de se vestir. Flaszen relembra que

antes do Teatro Laboratório o jovem diretor podia ser visto sempre com calças surradas azul-marinho, uma camisa parcialmente desbotada, gravata precariamente atada, com meias disformes e sandálias marrons. Visto desse modo, Grotowski parecia a Flaszen – que já era um crítico literário renomado na época – um sujeito totalmente desprovido de qualquer elegância. No entanto, quando Grotowski aceitou o convite para ser o diretor artístico do teatro de Opole, teria imediatamente entendido que era preciso mudar a “roupagem”, pedindo ajuda à esposa de Flaszen para a compra de novas roupas.

Como veríamos, a mudança nas vestimentas se repetiria algumas vezes durante a vida do artista. No auge de seu sucesso enquanto diretor do Teatro Laboratório, no final da década de 1960, Grotowski passou a vestir ternos elegantes, adornando-se com gravata e chapéu com aba enfeitada, usando óculos, meias pretas e sapatos pretos pontudos. Era preciso parecer mais sério, menos juvenil e com alguma autoridade. Grotowski trabalhava na consolidação de uma autoimagem, a qual, segundo Flaszen, teria sido conscientemente elaborada, modernizada e produzida até o último detalhe por Waldemar Krygier, artista e diretor conhecido também como figurinista (FLASZEN, 2015, p. 301). A preocupação de Grotowski com os cuidados da aparência revela, antes, a percepção e habilidade do artista em se relacionar com o mundo concreto, em usar a seu favor os códigos sociais que lhe permitiriam transitar por diferentes mundos e garantir o livre acesso de sua obra pelos mais diversos ambientes. Assim, o artista polonês parecia disposto a jogar de acordo com as regras instituídas para preservar e continuar desenvolvendo o seu projeto artístico. O modo de se vestir era mais uma estratégia – no sentido que postulou Bourdieu (1987, p. 81), enquanto produto do senso prático como sentido do jogo, de um jogo social particular – adotada pelo artista para preservar o seu trabalho. Nesta perspectiva, o bom jogador, para o filósofo francês, é aquele que faz a todo instante o que deve ser feito, de acordo com o que o jogo demanda e exige. Tal disposição supõe uma invenção permanente, indispensável para se adaptar às situações indefinidamente variadas e nunca perfeitamente idênticas. Grotowski se apropriou das regras sem, no entanto, se submeter a elas.

De certo, essa capacidade de transitar por e dialogar com diferentes mundos ajudou Grotowski em distintas situações. Flaszen (2015, p. 245) lembra que o artista julgava importante estabelecer relações, sobretudo com quem tinha poder de decisão sobre os meios necessários para realizar o que ele considerava sua

vocação e realização. Sabendo da influência da imprensa, por exemplo, Flaszen descreve um procedimento padrão nos primeiros anos do Teatro Laboratório, em que Grotowski conversava nos bastidores com os críticos após as sessões dos espetáculos a fim de explicar-lhes o que tinham acabado de assistir. Isso porque, se o resultado fosse o de críticas desfavoráveis publicadas no jornal local, o futuro da companhia, pelo menos em Opole, estaria em jogo. Não satisfeito, também organizava encontros periódicos com o público, com o mesmo fim (FLASZEN, 2015, p. 77). E aqui é interessante perceber que Grotowski de algum modo sabia que sua obra era pouco compreendida. No entanto, no lugar da indiferença ou do ressentimento, punha-se a falar diretamente com aqueles que o interessavam, fossem críticos ou público. E, obviamente, de formas distintas. Era um diplomata.

Devemos lembrar também que Grotowski não abandonou o vínculo com a Universidade da Califórnia, em Irvine quando conseguiu o aporte da Rockefeller para o seu instituto de pesquisa permanente na Itália. Carla Pollastrelli nos contou que o artista manteve boas relações com a universidade ainda por muitos anos, pois sabia que, na sua condição de apátrida, aquela era uma porta importante para se manter aberta. Em sintonia com essa informação, Lisa Wolford (1997, p. 292) atesta que a despeito de se considerar o período oficial do “Objective Drama Program”, entre 1983 e 1986, o trabalho teria se prolongado por pelo menos seis anos depois da transferência de Grotowski para a Itália. Segundo Wolford, logo em 1987, ele teria realizado sessões de duas semanas de trabalho em Irvine, onde interagiu principalmente com atores e diretores da Master of Fine Arts Program da universidade, acompanhado de três assistentes, James Slowiak, Maud Robart e Pablo Jimenez. Em 1989, voltaria novamente à Califórnia para dirigir mais um intensivo de duas semanas liderado por James Slowiak. Apesar de trabalho ter ganho novas conformações a partir de 1986, Lisa Wolford afirma que o nome “Objective Drama Program” se manteve para fins de financiamento. Por essa razão, em 1992, quando foram realizadas as últimas sessões do trabalho, conduzidas por Slowiak e Cuesta e realizadas com alunos da New World Performance Laboratory – um companhia de teatro experimental de Ohio –, Grotowski anunciou que, a despeito dos trabalhos terem continuado depois de sua transferência para a Itália e contado com sua presença espaçada, o período oficial do “Objective Drama Program” que deveria a ser considerado pelos pesquisadores de sua trajetória era entre 1983 e 1986. Ao mesmo tempo em que “escrevia” sua própria história,

Grotowski encerrava com civilidade a parceria de quase dez anos com a Universidade da Califórnia, em Irvine.

Como se pode notar, Grotowski não reduzia suas parcerias a objetivos e resultados imediatos: teve amigos, artistas ou não, que se manteriam como parceiros quase permanentes de seu trabalho. Ao nosso ver, o cuidado na deliberação dos convites recebidos quando de sua chegada na Itália pode ser lido tanto como uma atitude de prudência – de quem viu seu projeto recentemente ameaçado – mas também de alguém que sabia da importância das relações no campo da cultura, cuja única constância parece ser a própria instabilidade. Daí a possível razão para a história dos primeiros anos do Workcenter ser marcada por inúmeras parcerias estabelecidas nos mais variados formatos. Porque sendo um projeto incomum, foi preciso descobrir quem poderia de fato ser parceiro e segundo as diferentes formas de apoio. Por isso, entre os primeiros apoiadores do instituto constataram, em sua maioria, de pessoas físicas que conheciam o trabalho de Grotowski e instituições do setor cultural ou acadêmico – como universidades, ministérios da Cultura, consulados, embaixadas, agências fomentadoras, centros artísticos de referência, teatros particulares, etc –, nas quais a pesquisa, a investigação e a inovação eram compatíveis com a natureza jurídica dessas entidades.

Para além disso, os episódios e relatos aqui reunidos mostram um artista inteiramente envolvido com sua obra, não abstando-se dos assuntos concernentes à produção e gestão do seu projeto artístico. Como afirmaram todos os entrevistados de Pontedera – Bacci, Pollastrelli, Dini, Richards e Biagini –, isso parecia algo bastante natural para Grotowski, já que o artista não entendia a produção como elemento apartado da criação, mas parte intrínseca do processo criativo. A despeito de dedicar-se com prioridade à pesquisa artística, no que diz respeito à carga horária, manteve-se pessoalmente vigilante aos aspectos administrativos e integralmente envolvido nas decisões do seu Centro di Lavoro/Workcenter. Carla Pollastrelli e Bacci afirmam que tudo passava impreterivelmente pelo artista, desde as decisões mais ordinárias, ligadas ao dia a dia do instituto, até as mais complexas, como a participação em eventos ou a publicação de textos relacionados à pesquisa. Nenhuma resolução era empenhada sem sua aprovação.

Quando nos lembramos de que Grotowski, ao chegar à Itália e estando gravemente doente, declarou que se dedicaria apenas ao essencial, é interessante

perceber como a produção realmente está integrada ao seu discurso. Ao reconhecer que era preciso usar com prudência a sua pouca energia, Grotowski se referia não somente à pesquisa artística, mas também às formas de viabilização do trabalho, que passava, inevitavelmente, pelas condições materiais necessárias. Nem mesmo diante do seu estado de saúde e com a equipe que tinha à disposição, o artista se desconectou dos aspectos administrativos do seu instituto. Para tanto e de acordo com os entrevistados, Grotowski dedicava pelo menos três noites da semana a encontros sistemáticos com Pollastrelli, nos quais se propunha a avaliar propostas, estabelecer objetivos, desenhar estratégias, mapear os possíveis parceiros, amadurecer as formas de interlocução da pesquisa.

De qualquer modo, foi curioso perceber a reação dos entrevistados quando de minha pergunta sobre o trânsito de Grotowski pelo âmbito artístico e a produção. Como me faria notar mais tarde, essa divisão não parece fazer sentido para eles, para quem também a produção é parte constitutiva da criação. Essa sensação se repetiu em minhas conversas informais com os atuantes dos dois times que integram hoje o Workcenter⁹². Durante o mês de estadia em Pontedera, tive a oportunidade de participar de um encontro com os atuantes dos dois times e que, segundo me informaram, é algo que acontece com raridade. Foi justamente nessa ocasião que pude conversar com representantes dos dois grupos e confirmou-se que todos, sem exceção, dedicam de duas a quatro horas de trabalho diários à produção. A despeito de nem todos se mostrarem contentes com isso – lembremos que são muitas as nacionalidades dos atuantes, tão diversas quanto suas referências de modos de produção –, pareciam ter clareza de que eram eles mesmos, os atuantes e seus diretores, os responsáveis por viabilizar a circulação dos seus projetos.

De volta ao Brasil, e tendo encontrado o ator Luciano Mendes de Jesus⁹³, ex-atuante do “Open Program” que hoje vive em São Paulo, ouvi que esse teria sido para ele um dos maiores aprendizados durante sua experiência no Workcenter. Dado que nas suas experiências anteriores a produção esteve sempre apartada da

⁹² Refiro-me ao “Focused Research Team in Art as Vehicle”, dirigido por Thomas Richards, e ao “Open Program”, por Mario Biagini.

⁹³ Luciano Mendes de Jesus é ator, diretor, músico, professor e pesquisador. Graduado em Interpretação Teatral (IA-UNICAMP) e mestre em música (ECA-USP). Integrou a equipe do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards entre 2012 e 2015. Atualmente desenvolve doutorado em Artes Cênicas na ECA-USP investigando elementos de africanidades em cenas contemporâneas. Desenvolve, ainda, criações, pedagogias e pesquisas em torno das relações entre som/cena e tradição/contemporaneidade no teatro e na dança.

criação, esse ator me dizia que ao entrar em contato com as práticas do Workcenter, nas quais a produção está presente no seu cotidiano, teria entendido que assumir para si essa tarefa tornavam mais concretas as chances de viabilização de seus projetos. O fato de não mais se sentir dependente de alguém lhe dava o impulso e a autonomia de que precisava para gerir sua trajetória, tornando-o comandante da sua nau. A nosso ver, ainda que esse artista possa um dia contar com uma produtora ou produtor na sua equipe, nos parece que há grandes chances dessa pessoa ocupar, já no início da relação, o lugar de parceiro criativo. O que, certamente, seria bastante proeminente.

Sendo assim, e ao travarmos contato com os diferentes momentos da historiografia de Grotowski, podemos perceber que o artista soube negociar com o Estado socialista e com o Estado liberal, com o público e a imprensa, com seus parceiros de firma e os censores, sem abrir mão da radicalidade de sua investigação, sem comprometer a sua pesquisa. E, o mais instigante, não o fez negando o Estado ou o mercado, apesar das críticas que tinha sobre ambos. O fez desenvolvendo estratégias de relação com os poderes estabelecidos. E isso sem pudores ou moralismos. Grotowski fez tudo o que julgou preciso para manter a salvo o essencial. Conseguiu negociar, criar interlocução e se beneficiar de apoios nas situações as mais adversas. Soube sobreviver. Não somente escapou da morte física por muitos anos – era acometido da leucemia, doença progressiva que indicava uma morte precoce, ocorrida em 14 de janeiro de 1999, aos 66 anos, em sua casa em Pontedera – como da morte artística. Tanto na Polônia – onde opunha-se ao regime e à Igreja – quanto nos EUA, onde poderia ter ficado milionário vendendo um “método Grotowski”. Foi um diplomata e um hábil estrategista. E na mesma medida que notabilizou-se como um grande artista, para nós, Grotowski foi igualmente um grande produtor. Como nos disse Renata Molinari (2018), se Grotowski foi um ermitão, o foi como um ativista da ação, no sentido de não se deixar adaptar ao espírito deste mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa busca neste estudo foi por aferir o alcance da ação da produção em trajetórias artísticas com caráter mais investigativo do que a chamada convenção comercial. Vigilantes quanto ao risco de se incorrer em grandes generalizações,

optamos, então, em partir do específico. Assumimos como objeto central de análise o processo de criação, produção e gestão do Workcenter of Jerzy Grotowski, criado na Itália nos anos 1980. O até hoje reconhecido instituto de pesquisa permanente do criador polonês, sediado na cidade de Pontedera, abrigou e abriga a última fase de pesquisa do artista, denominada, desde 1987, de “Arte como Veículo”. Apesar de não envolver a criação de espetáculos ao longo dos seus dez primeiros anos, o instituto contou com pelo menos três agentes que responderam pela produção e gestão do projeto.

Ora, diante de uma pesquisa artística em que não há a pretensão de criação de um resultado espetacular, o que fazem produtores e gestores culturais? Como se estrutura a sua rotina de trabalho? Que tipo de relações podem estabelecer com os diferentes segmentos que constituem o corpo social da produção cultural? Mobilizada por essas primeiras questões, nosso desejo inicial foi o de reconhecer quem teriam sido esses agentes, procurando contextualizar e iluminar suas respectivas ações na consolidação, produção e gestão do Workcenter of Jerzy Grotowski. Ao assumirmos essa direção, o estudo nos levaria a pelo menos três nomes: Carla Pollastrelli, Roberto Bacci e Luca Dini.

Ao evidenciarmos a atuação de agentes invisibilizados – pelo menos nessas funções – na historiografia oficial de um dos artistas mais relevantes do século XX, interessava-nos, antes de qualquer coisa, distinguir o caráter coletivo dos processos artísticos. Neste sentido, menos do que debater a importância desta ou daquela função, interessava-nos justamente atestar a complementaridade dos agentes e as limitações das biografias em torno de um só nome, nas quais, em sua maioria, parcerias fundamentais para a consolidação de uma dada trajetória artística são obscurecidas em nome do crédito único.

Na medida em que privilegiamos a análise sobre a prática cotidiana desses agentes, verificamos, ainda, o quanto a especificidade da pesquisa empreendida na “Arte como Veículo” exigiu um desafiante exercício de imaginação para a consolidação de um modo de produção compatível e igualmente singular. Como veríamos, a construção de um modo de fazer que resultou em diferentes formas de interlocução do trabalho com o mundo foi sendo construído no diálogo constante entre o artista, a produtora e os gestores. Dessa forma, produção e gestão são entendidas aqui como matérias intrínsecas à criação, e não como atividades autônomas apartadas do processo criativo. Com isso, não pretendemos, no entanto,

propor um novo lugar para a produção ou questionar a hierarquização dos créditos. Nosso interesse foi, antes, o de evidenciar a complexidade e a criatividade inerentes ao exercício da produção e gestão cultural, cujas atividades exigem alto grau de sensibilidade, escuta, precisão, interesse pelo outro, flexibilidade, planejamento, criticidade, apuro estético, liderança e empreendedorismo, dentre outras disponibilidades e atitudes possíveis. Nesta mesma direção, intentamos demonstrar a relevância do saber prático na viabilização, difusão e redimensionamento de trajetórias artísticas e bens simbólicos nos quais as assim chamadas tarefas executivas não são, como aferimos e ao contrário do que costuma-se propagar, destituídas de imaginação, de reflexão e de pensamento.

Na medida em que buscávamos conhecer os processos de produção ligados às pesquisas de um grande nome do teatro internacional como Jerzy Grotowski, acabamos também encontrando o artista para além do mito, já que tocamos em inúmeras pistas que nos ajudaram a perceber contornos mais complexos de quem foi esse criador. Aqui, novamente, nos interessava perceber o “como”: como Grotowski pensou e agiu frente à construção de sua trajetória; como lidava com os aspectos organizacionais do seu trabalho; em que medida – e como – estava próximo da produção e gestão do seu projeto artístico; e como, por fim, atuou preocupando-se com aquilo que, das suas investigações, permaneceria depois de sua morte, ou seja, como legado. Com isso, estávamos colocando sob questão uma determinada imagem frequentemente associada ao artista, principalmente na sua última fase de trabalho, segundo a qual Grotowski teria vivido como um ermitão. Ainda que diferentes fatores tenham requerido do artista longos períodos de isolamento, o estudo nos mostrou que Grotowski não se furtou de articular e agir efetiva e diretamente nos assuntos administrativos relativos à produção e gestão do seu trabalho. A partir de relatos de diferentes agentes envolvidos em diferentes estágios do percurso artístico do criador, e de episódios recolhidos por meio de variadas fontes bibliográficas, encontramos indícios de uma conduta bem diversa da de um artista eremítico, “puro” ou ocupado exclusivamente com o viés artístico de seu trabalho. Foi interessante perceber o processo de construção de um projeto artístico que é normalmente obscurecido pela ênfase apenas nos seus resultados. Poder conhecer determinados episódios, notar como Grotowski, estrategista, jogava com as possíveis imagens de si de acordo com diferentes situações e interlocutores. Cotejar como ele protegeu sua obra sem negar sua relação com o mundo e com

possíveis apoiadores, tudo isso nos possibilitou uma visão mais humanizada da figura de Grotowski, como apreender a dimensão política e quase sempre estratégica do artista na condução do seu percurso. Para além disso, a constatação de que Grotowski esteve permanentemente atento, presente e ativo na produção e gestão de sua trajetória pode fomentar uma discussão importante dentro da categoria artística, sobretudo nos setores nos quais ainda se crê que é possível criar sem se envolver com os assuntos administrativos do trabalho. Aqui estamos diante de uma noção de criação mais abrangente, segundo a qual os demais elementos necessários ao exercício de criar são admitidos e reconhecidos em sua importância, e não vistos apenas como acessórios. E isso, naturalmente, resulta em admitir o caráter coletivo dos processos criativos em arte. Mas significa também a possibilidade de que nos desloquemos de nossos modos de ver os outros que “nos servem”. De certo, não se trata de uma mudança simples. Mas que, acreditamos, já não pode ser evitada.

Como produtora, percebo que este estudo suscitou em mim muitas transformações no modo de ver, pensar e agir na produção. Foi, antes de um exercício de pesquisa acadêmica, um profundo processo de reflexão e aprendizado sobre meu ofício, sobre como a produção pode interferir sensível, precisa e politicamente nas relações e no mundo. Entendo sua atuação como a de possibilitar não só a viabilização de bens simbólicos, mas também o encontro da obra e do artista com o público, seja ele qual for. Há aqui uma dimensão do ofício que nos convoca a uma prática mais atenta e ampliada sobre a função social desta profissão. Muito além da venda de espetáculos, produtores e gestores têm desafios bem maiores e emergentes.

Nesse sentido, e ainda que possam existir diferentes perfis de profissionais, com diferentes interesses e aspirações, minha escolha é por associarm-me a um determinado perfil de produtores. Neste exercício, tomo como referência e inspiração a relação de Carla Pollastrelli com Jerzy Grotowski. À luz dessa experiência – com toda a sua complexidade e sem nenhum desejo de romantizá-la – constato que há produtores que não só se filiam a um projeto artístico, como o viabilizam enquanto potência artística no mundo. Assim, se a função do artista é criar um projeto artístico, a função desse produtor é criar um mundo possível para que o projeto artístico de fato exista. E a maneira de fazer isso se dá mesmo invisivelmente – o que, reitero, é diferente de “invisibilizadamente”. Porque o ofício

da produção, como acredito, nos convida a um contínuo e bonito exercício de alteridade, num eterno movimento de abrir/construir/viabilizar algo para o outro. E isso, creio, é bastante dignificante.

Espero que tenhamos conseguido descortinar uma parte desconhecida da história desse importante encenador que foi Jerzy Grotowski, privilegiando as narrativas de agentes igualmente importantes na construção e continuidade de seu legado. Que tenhamos contribuído para um novo entendimento em torno do alcance da ação da produção e, quiçá, irradiando sobre os inúmeros papéis ainda serem explorados por produtores e gestores culturais na sua relação com artistas, obras, públicos, processos e percursos artísticos.

Cabe ainda dizer que este texto não deve ser entendido como um estudo conclusivo. Mas, antes, como a partilha ocasional daquilo que me foi possível amadurecer até o momento. Neste sentido, o desejo é por abrir um debate. Na confiança de que, no movimento em busca de escuta e interlocução, as discussões aqui prospectadas e expostas possam ser ampliadas, redimensionadas, revistas. Que as possíveis limitações da pesquisa não impeçam que se veja e se discuta a reflexão que procuramos semear. E que maior que elas seja a vontade de sempre aprender e somar.

FILMOGRAFIA

Akropolis. Direção: James Mc Taggart. Apresentação: Lewis Fredman. Comentador: Peter Brook. Nova York: Public Broadcast Laboratory (PBL), 1968. Duração: 82 minutos.

Principe Costante – Ricostruzione [Príncipe Constante – Reconstrução]. Roma: L' Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell' Universita di Roma, (1970). Duração: 48 minutos.

Sacrilegious rite, abounding in sorcery. Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre. Direção: Krzysztof Domagalik. Polônia: 1979. Duração: 60 minutos.

Século Stanislawski. Direção: Peter Hercombe. França: 1993. Duração: 170 minutos

The vigil. Direção: André Gregory e Jill Godmilow. Produção: Mercedes Gregory para a Atlas Theatre Company, 1981. Duração: 28 minutos.

With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980. Direção: Jill Godmilow. Polônia: 1980. Duração: 60 minutos.

My dinner with André. Filme de Louis Malle com Wallace Shawn e André Gregory. Produção: The André Company New York, USA, 1981. Duração: 110 minutos.

BIBLIOGRAFIA

AVELAR, Romulo. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

_____. *Gestão de Grupos Culturais: compartilhando e cooperando*. In: EAD *Gestão de Grupos e Espaços Culturais*, Belo Horizonte, 2016.

BACCI, Roberto. *Un lavoro necessario*. Teatro e Storia, Bologna: Anno III, n. 5, outubro, 1988, p.251-254.

_____. Entrevista feita por Daniele Sampaio. Não publicada. Arquivo da pesquisadora, 2016.

_____; CARVALHO, Cacá. *Lembranças de um sorriso*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Sesc-SP/Perspectiva, 2007, pp. 11-12.

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Entrevista feita por Daniele Sampaio. Não publicada. Arquivo da pesquisadora, 2017.

BARROS, José Márcio; OLIVEIRA JR, J. . *Pensar e Agir com a Cultura: desafios da Gestão Cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado, 2ª Reimpressão, Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BIAGINI, Mario. *Desejo sem objeto*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S.l.], v. 3, n. 1, pp. 176-197, abr. 2013. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33506/25087>>. Consultado em 17/11/2015.

_____. *Encontro na Universidade de Roma 'La Sapienza' ou Sobre o cultivo das cebolas*. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença v. 3, n. 1, jan./abr. 2013. Porto Alegre: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2013. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/33504>>. Consultado em 16/02/2017.

_____. Entrevista feita por Daniele Sampaio. Não publicada. Arquivo da pesquisadora, 2016.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BOLÁN, Eduardo Nivón. *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. Ciudad de México: Conselho Nacional para Cultura e Artes, 2006.

BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUTEL, Yannick. *A arte do encontro, uma arte da distância: de Thomas Richards e Mario Biagini a Jerzy Grotowski*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 198, abr. 2013. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33684>>. Acesso em 26 novembro de 2015.

CALABRE, Lia (org). *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

_____. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.

CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas*. In: O Teatro Transcende, Ano 12, n. 11, Blumenau, p. 95 –98, FURB, 2003.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CUNHA, Maria Helena. *Gestão cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

_____. *Gestão e planejamento estratégico: experiências coletivas*. In: EAD Gestão de Grupos e Espaços Culturais, Belo Horizonte, 2016.

DINI, Luca. Entrevista feita por Daniele Sampaio. Não publicada. Arquivo da pesquisadora, 2016.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs), *Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.

FENGLER, Christine Knapp. *Lorenzo Ghiberti's Second Commentary: the translation and interpretation of a fundamental renaissance treatise on art*. Phd diss. University of Wisconsin, 1974, pp. 50-75.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007.

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & companhia: origens e legado*. São Paulo: É Realizações, 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.

GOMES, Carlos Antônio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (Orgs). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo, SP: SMC, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. *Cadê Grotowski?* In: Revista Palco e Platéia, São Paulo, Ed. Especial, n. 6, (transcrição da entrevista realizada por Ana Helena Staal durante a conferência de Florença, Itália, em março de 1987), 1988.

_____. *Em busca de um teatro pobre*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. O que restará depois de mim. In: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Brochura do simpósio realizado entre set./out. de 1996 em São Paulo. (transcrição da entrevista realizada por Jean-Pierre Thibaudat para o jornal *Libération*. Publicada em 26 de julho de 1995), 1996.

_____. *Oriente e Ocidente*. Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Ciudad de México, ano 3, no. 62-68, 1993.

_____. *Para um teatro pobre: Jerzy Grotowski*. 2ª ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. *Performer*. (tradução: Patrícia Furtado de Mendonça) In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.

_____. *Respuesta a Stanislavski*. Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, 1993.

_____. *Sobre o método das ações físicas*. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html, acessado em 13 de dezembro de 2015.

_____. *Você é filho de alguém*. In: *Revista Ensaio Geral*, Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, v. 1, n.1, 2009.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. *Educação. & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

MENCARELLI, Fernando. *Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil*. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando (Orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004, p. 29-37.

MOLINARI, Renata. Entrevista feita por Daniele Sampaio. Não publicada. Arquivo da pesquisadora, 2018.

MICELI, Sérgio; GOUVEIA, Maria Alice. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE/FINEP/IDESP, 1985.

_____. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOLINARI, Renata. *Diario dal Teatro dele Fonti – Polonia 1980*. Milão: La Casa Usher, 2006.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *A arte como veículo*. Revista do Lume. Campinas, n. 2, p. 77-88, 1999.

_____. *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski*. Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. São Paulo: USP, n. 5, pp.47-67, 2005.

_____. *“Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S.1.], v. 3, n. 1, p. 198, abr. 2013. ISSN 2237-2660. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38593/25089>>. Acesso em 03 de maio de 2018.

_____. *Trabalho sobre si em Grotowski e no Workcenter: novas formas de subjetividade, novos corpos*. In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva e KEISERMAN, Nara (Org). O corpo cênico: entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume, 2013 c.

OSINSKI, Z. *“Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985)”*. In: Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 96-113, jan. 1993.

POLLASTRELLI, Carla. *Art as vehicle: Grotowski in Pontedera*. In: New Theatre Quartely. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.

_____. *Grotowski, testi 1954-1998*. Volume I – *La possibilità del teatro (1954-1964)*. Lucca: La casa Usher, 2014.

_____. *Grotowski, testi 1954-1998. Volume II - Il teatro povero (1965-1969)*. Lucca: La casa Usher, 2015.

_____. *Grotowski, testi 1954-1998. Volume III – Oltre il teatro (1970-1984)*. Lucca: La casa Usher, 2016.

_____. Entrevista feita por Daniele Sampaio. Não publicada. Arquivo da pesquisadora, 2016.

QUILICI, Cassiano S. *O campo expandido: arte como ato filosófico*. Sala Preta (USP), v. 14, p. 12-21, 2014.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. Entrevista feita por Daniele Sampaio. Não publicada. Arquivo da pesquisadora, 2016.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org). *Políticas Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes; UNICAMP, 2006.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (orgs). *The Grotowski sourcebook*. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução: Clóvis Marques – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2015.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2a ed. São Paulo: FAPESP/Illuminuras, 1997.

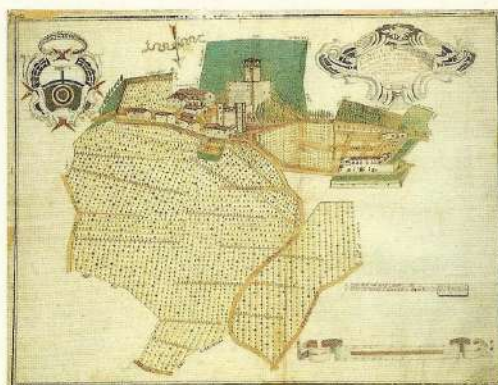
_____. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos; 216).

THIBAUDAT, Jean-Pierre. *Gurutowski*. In: Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, no. 106-113, 1993.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ANEXOS



Il Castello di Nipozzano in un cabreo del 1755, collezione Frescobaldi

*Tenuta di Montecastello
Comune di Montespertoli*

La sede del Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski
è stata messa a disposizione dai Marchesi Frescobaldi
in una delle loro più antiche residenze in Toscana.



Frescobaldi
viticoltori dal 1300


**CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE
E LA RICERCA TEATRALE**

in collaborazione con
Teatro Regionale Toscano
Regione Toscana
con il patrocinio del
Segretario Generale del
Consiglio d'Europa

**CENTRO DI
LAVORO DI
EUROPEO DI
JERZY
GROTOWSKI**

Folder do lançamento do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, julho e agosto de 1985. Anotações no documento de Carla Pollastreli.

Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski

La ricerca condotta attualmente da Jerzy Grotowski mira a realizzare un'alta maestria nell'improvvisazione, partendo da elementi precisi (per esempio canzoni, movimenti, ritmi, azioni fisiche/vocali), sviluppati ed elaborati in strutture ripetibili. Si parla così di «improvvisazione strutturale».

D'altra parte, nelle azioni e nella memoria delle persone si possono trovare forme semplici e originarie che sono come le tracce della tradizione nella materia della canzone, della danza e di azioni arcaiche. È possibile partire da queste sorgenti per trovare rigenerazione nella vita presente.

Il programma si rivolge ad adulti impegnati in un lavoro artistico e già operanti nell'ambito di una disciplina dinamica quale il teatro, la danza, il canto, o anche le arti rituali. Non si tratta in ogni caso di una scuola, ma di una pratica e di un training creativi, il cui frutto più immediato è l'arricchimento dell'attività artistica dei partecipanti.

I cicli di lavoro quindi non saranno buone esperienze di incontro per dilettanti, ma un programma di attività in una dimensione di artigianato artistico. Precisione e spontaneità permetteranno così di salvaguardare gli elementi tecnici delle singole proposte e al tempo stesso di indicare la relazione essenziale fra tradizione e lavoro personale.

L'oggettività del lavoro verrà garantita attraverso il confronto con un pubblico specializzato nei momenti conclusivi dello sviluppo dell'attività.

Improvvisazione strutturale: precisione e spontaneità

Una proposta di lavoro sull'improvvisazione teatrale trova due punti fondamentali di riferimento che possono costituire i poli entro i quali sviluppare una riflessione culturale indispensabile oggi a una ipotesi di lavoro teorico che nasca da una pratica teatrale.

Da un lato, nella tradizione occidentale, l'improvvisazione è sempre stata vista come una soluzione pratica, efficace forse, ma sicuramente priva di dignità d'arte e di tecnica. Una pratica di mestierante, nel migliore dei casi; un coacervo di trovate, fra stereotipo e autorappresentazione, nel peggiore.

In essa l'unico elemento salvato era forse la genialità dell'attore o la disperata dichiarazione di una diversità sociale fissata in una professione di per sé diversa o paradossalmente «indifferente» rispetto ai processi produttivi dominanti. Oggi è spesso una facile soluzione per chi cerca una propria espressività attraverso vie che si sottraggono al controllo di un occhio esterno e di una disciplina formale. Solo in certe pratiche musicali o nelle attività di laboratori teatrali fondati su una rigorosa disciplina di lavoro, l'improvvisazione ha nuovamente trovato valore di ipotesi fondante per una diversa pratica e professionalità teatrale. Non è casuale in queste ultime

esperienze il recupero o quantomeno il riferimento alle grandi tradizioni del teatro orientale: il che significa il recupero del secondo polo della dialettica in questione.

In Oriente l'improvvisazione nell'attività drammatica è stata praticata e si è sviluppata secondo e attraverso strutture rigorose, un rigore che nello svuotamento della ritualità propria dell'evento drammatico è diventato sempre più spesso rigidità o sterile formalismo. Una sorta di strutturalismo pratico che costituisce la forza della tradizione del teatro orientale può diventare — ed è diventato a volte — una forma chiusa, costretta al costante autoriferimento, senza possibilità di sviluppo e trasformazione. Da un lato il caos nell'illusione della libertà espressiva, dall'altro un limite che soffoca anziché guidare. Dal confronto fra le diverse necessità, vitali per l'esistenza dei due sistemi teatrali, nasce l'ipotesi di una improvvisazione strutturale, che mutui dall'Oriente il rigore della struttura e in tale rigore introduca l'elasticità nella quale trova spazio l'istanza di una reattività spontanea che trasformi la cultura soggettiva in gesto concreto e presente.

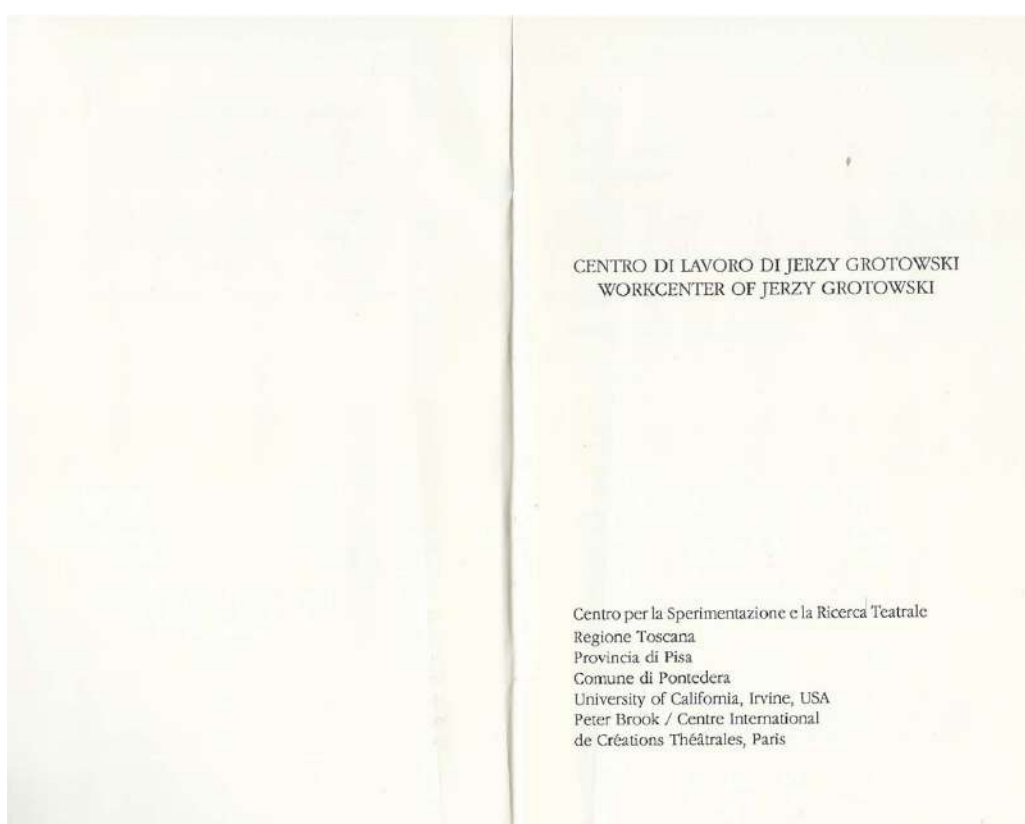
Coordinamento esecutivo e culturale a cura di Carla Pollastrelli e Renata Molinari

Periodo di attività per il 1985: giugno/ agosto

Sede organizzativa: Via Manzoni 22, 56025 Pontedera, Italia
Tel. 0587/55720-57034

Travel Consultant
For You Travel
Piazza Navona 78/79, 00186 Roma
tel. 06/6547678/79

Folder do lançamento do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, julho e agosto de 1985. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.



Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

Indice	
Testi in italiano	
<i>Informazione</i>	5
Roberto Bacci <i>Un lavoro necessario</i>	8
Peter Brook <i>Grotowski, l'arte come veicolo</i>	12
Jerzy Grotowski <i>il Performer</i>	17
<i>Bibliografia essenziale in italiano</i>	23
Texts in English	
<i>Information</i>	25
Roberto Bacci <i>A Necessary Job</i>	28
Peter Brook <i>Grotowski, Art as a Vehicle</i>	31
Jerzy Grotowski <i>Performer</i>	36
Textes en français	
<i>Information</i>	43
Roberto Bacci <i>Un travail nécessaire</i>	46
Peter Brook <i>Grotowski, l'art comme véhicule</i>	49
Jerzy Grotowski <i>le Performer</i>	53

Progetto grafico Massimo Gentili
Stampa Bandecchi & Vivaldi Pontedera

IL CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI, attivo in Toscana dall'agosto '86 con un programma triennale, è nato per iniziativa del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale con il contributo della Regione Toscana e dell'Università di California, Irvine, USA e in collaborazione con Peter Brook - Centre International de Créations Théâtrales, Paris, France. Fra gli altri ha accordato una sovvenzione anche la Rockefeller Foundation, N.Y., USA.

Prologo all'attivazione del CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI è stato un seminario di due mesi tenuto nell'estate dell'85 in una villa dei Marchesi Frescobaldi; in quell'occasione Grotowski tenne anche una conferenza pubblica al Gabinetto Vieusseux a Firenze. Il testo della conferenza è stato pubblicato su *Linea d'ombra* n. 17 e su *The Drama Review*, Vol. 31 T. 115.

Obiettivo del CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI è di trasmettere ad alcuni individui della generazione più giovane le conclusioni pratiche, tecniche, metodologiche, creative legate al lavoro che Grotowski ha sviluppato nel corso di quasi tre decenni.

I candidati sono persone con esperienza artistica - in alcuni casi debuttanti - attivi nell'ambito delle arti dello spettacolo e che dispongono non solo dell'interesse specifico ma anche delle possibilità creative e della determinazione necessarie a un lavoro fondato sul rigore e sulla precisione. Non si tratta comunque di una scuola. È piuttosto un istituto creativo di educazione permanente per artisti adulti, responsabili. L'arte drammatica è qui veicolo dello sviluppo individuale. Il training consiste infatti, principalmente, nel lavoro creativo, tale quale Grotowski lo intende.

Nel corso dei primi anni circa 200 giovani professionisti, provenienti dall'Italia, da tutta Europa e dall'America si sono impegnati nell'attività del CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI; la durata della loro partecipazione al lavoro è differenziata: varia da parecchi giorni a molti mesi. È questo uno degli

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

aspetti caratteristici del funzionamento del Centro.
 Gli aspetti tecnici elementari sono i seguenti:
 Relazione: precisione / organicità.
 Relazione: tradizione / lavoro personale.
 Relazione: rituale / spettacolo.
 Danza e ritmo.
 Canto.
 Vibrazione della voce.
 Risonanza spaziale e corporale.
 Respirazione.
 Coscienza dello spazio e reazioni ai suoi elementi costitutivi.
 Improvvisazione: impulsi / coscienza vigilante.
 Improvvisazione nella struttura.
 Montaggio delle azioni fisiche.
 Montaggio della performance / ruolo.
 Ricerca di una linea precisa e di una logica degli impulsi e delle azioni fisiche: la partitura.

Il gruppo impegnato nel programma di partecipazione a lungo termine (da molti mesi fino ad alcuni anni) conta da 10 a 20 persone che lavorano simultaneamente, nello stesso periodo.

Oltre alla propria attività a Pontedera il CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI ha organizzato, in collaborazione e con i fondi del Centre d'Aide Technique et de Formations Théâtrales di Bruxelles (Belgio), un incontro di lavoro con giovani compagnie teatrali dell'Europa del Nord al Château de l'Hermitage (Francia); l'incontro - a prescindere dalle dimostrazioni e analisi degli spettacoli - si è articolato in tre sessioni pratiche consecutive (di circa 10 giorni l'una) con gli attori e i registi, sotto la direzione di Grotowski e della sua équipe di quattro assistenti. Nel maggio 1987, con il contributo del National Endowment for the Arts, Washington, D.C., si è tenuta una sessione di lavoro all'Università di California, Irvine, USA.

6

In relazione alle esigenze creative e di ricerca possono completare l'attività del CENTRO DI LAVORO incontri di carattere seminario. Per esempio, nel febbraio 1987 si è tenuto a Pontedera un seminario teorico di alcuni giorni che ha fornito agli invitati, una trentina di persone, per lo più studiosi e gente di teatro, i materiali d'informazione e riflessione per un approccio alla fase attuale del lavoro di Grotowski. Più tardi, a Firenze, presenti oltre 200 persone, si è tenuto un incontro dove per la prima volta Grotowski, insieme a Peter Brook, ha parlato pubblicamente del programma di attività del Centro. Parlando del seminario del febbraio '87, Georges Banu ha scritto: «Grotowski intende chiudersi *non - da solo con i libri come Craig, ma - solo con gli altri*. Craig che, all'inizio del secolo sconvolse il teatro occidentale, si è ritirato negli anni Trenta a Firenze dove ha creato l'Arena Goldoni e Grotowski, lui, trova la *sua torre* a venti chilometri soltanto, all'accademia di Pontedera. Lì, ha invitato alcuni suoi amici al fine di parlare nel contesto di una *sicurezza familiare* e per *entrare il gioco sociale* (...). Voce dall'al di là del teatro che incarna questa esigenza suprema la cui vocazione non è di salvare un'arte, ma piuttosto di aiutare un essere a compiersi».

7

Un lavoro necessario

Roberto Bacci

In questi anni abbiamo lavorato per un "nuovo teatro".

È stata questa una definizione che ha mobilitato forze di ogni genere dentro e fuori il teatro, è stato uno slogan che volta per volta ha messo l'accento sui differenti linguaggi, sul tema del cambio generazionale, sull'impatto sociologico, sull'antropologia teatrale, sulla creazione di nuove strutture organizzative.

A volte però si ha l'impressione che tutto questo non sia servito a fare uscire il teatro dalla propria macchina, da certi automatismi che spesso lo fanno vivere soltanto come riflesso di altro teatro.

I grandi maestri sempre si sono orientati su un "doppio", tenuto per lo più nascosto, da far crescere parallelamente al processo creativo.

Essi hanno cambiato il teatro proprio perché lo hanno "scambiato" per qualcosa d'altro.

Cercando questo "qualcosa d'altro" attraverso una pratica professionale, si sono trovati, alla fine, ad aver modificato, insieme ai confini delle comuni conoscenze, anche quelli molto più importanti della propria coscienza. Per Jerzy Grotowski tutto questo è sempre stato dichiarato, concreto ed evidente. Chi ha seguito le sue tracce si è trovato più di una volta su una pista che per Grotowski era già esaurita: si può dire che il suo processo teatrale si sia trasformato parallelamente alla sua storia personale.

Forse chi fa teatro parla di Grotowski come di un mito proprio per questo, perché egli non è mai stato dove gli altri credevano che fosse: venti anni fa si pensava che stesse praticando il suo "teatro povero" (una delle grandi rivoluzioni teatrali del '900), mentre in punta di piedi era già uscito dalla por-

8

ta di servizio dell'edificio teatrale per ricercare qualcosa fuori dallo spettacolo. Ma quello che vorrei sottolineare di questa avventura che continuamente ridefinisce la posizione dell'uomo davanti al processo teatrale, è l'insegnamento che Grotowski indirettamente ci ha dato sul modo di vivere il teatro da parte delle istituzioni. Mentre da un lato si parla sempre di più della necessità di un "nuovo sistema teatrale" e di ampliare e razionalizzare la macchina produttiva e distributiva di spettacoli, sono nate nello stesso tempo altre necessità, forse meno appariscenti, ma in qualche modo ancor più decisive per il futuro del teatro.

Le mutazioni a cui maestri come Grotowski danno vita nella cultura materiale del teatro, richiedono risposte che le istituzioni non sanno dare, troppo spesso abituate a rispondere soltanto per automatismi o con la logica di chi gestisce un'impresa. È proprio imparando a reagire che si creano nuovi spazi mentali e culturali, che si costruisce concretamente una nuova reattività delle istituzioni verso il teatro.

Così come ci sono attori che vivono di cliché ed attori organici, esistono anche due diversi modi di organizzare teatro: l'uno è specializzato nell'ingrandire i bisogni e i progetti di chi fa teatro nelle forme prestabilite dai bilanci e dai regolamenti, l'altro non può specializzarsi e traduce l'organizzazione in lavoro creativo. Piega o tenta di piegare i materiali amministrativi adattandoli alle esigenze dei processi artistici. È inutile nascondersi che un'istituzione teatrale che vive di vita organica viene spesso sperimentata come un'idea ed una pratica intimamente contraddittoria. La vera difficoltà consiste nel saper sfruttare questa contraddizione come energia vitale impedendole di trasformarsi in una lacerazione.

Avevamo avuto spesso rapporti con Jerzy Grotowski, da *Apocalypsis cum figuris* all'*Albero delle Genti* al *Teatro delle Fonti*, ma un'ospitalità stabile è qualcosa di molto diverso. Per misurarsi con il CENTRO DI LAVORO DI GROTOWSKI, il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera ha do-

9

Encarte do Centro de Trabalho de Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

vuto scegliere una strada radicale.

Si sono andate rafforzando fra l'altro sia la tendenza all'investimento a lunga scadenza delle nostre energie senza richiedere risultati immediati, sia la volontà di nutrire l'ambiente teatrale nel suo complesso, sostenendo una ricerca che ha le sue radici nella storia del teatro ed in quella di precisi individui.

I giovani artisti di tutto il mondo che sono venuti a Pontedera per lavorare o per incontrare Grotowski in questi anni, non sono venuti per vedere uno spettacolo o per partecipare ad un seminario, sono venuti piuttosto per verificare e ridiscutere in una accademia (nell'accezione originaria del termine) anche la loro visione del teatro.

Queste persone, che, a volte a prezzo di sacrifici, si sono avvicinate ad una esperienza estrema e concreta come quella che Grotowski persegue, tornano via con un grande bagaglio di esperienze professionali, ma anche con domande fondamentali a cui rispondere.

Se si osserva superficialmente dall'esterno l'impegno di una piccola istituzione come la nostra a mantenere vivo il CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI, questo impegno può sembrare eccessivo rispetto alle risorse che possiamo attivare. Ma chi amministra o dirige degli istituti culturali deve saper cogliere il segreto del proprio mestiere.

Sono convinto che non esiste una vera conoscenza là dove non esiste un vero segreto, ma è altrettanto vero che i segreti vanno costruiti giorno per giorno.

Il CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI, da questo punto di vista è il segreto del nostro mestiere, ciò che lo rende vivo malgrado i tempi. Questo segreto si trasmette continuamente, anche come possibilità di conoscenza per altre persone che incontriamo.

Per il Centro di Pontedera, con la sua storia fatta di tanti incontri, di tanti spettacoli prodotti, di tanti progetti che ci hanno avvicinato volta per volta a culture ed a teatri di tutto il

10

mondo, ospitare Grotowski è oggi un "lavoro necessario", un modo di mantenere viva un'inquietudine che ha già qualcosa a che vedere con il nostro futuro: un silenzio che ci obbliga finalmente ad ascoltare.

Roberto Bacci - Direttore artistico del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera

11

Grotowski, l'arte come veicolo

Peter Brook

Quello che mi colpisce è che niente è così gioioso come un paradosso, e che parlare di Grotowski e del suo lavoro ci mette immediatamente davanti a un immenso paradosso. Grotowski, per come lo conosco da più di una ventina d'anni, è un uomo profondamente semplice che conduce una ricerca profondamente pura. Come accade che, nel corso degli anni, il risultato di questa semplicità è di creare complicazione e addirittura confusione? Tramite il contatto personale con il suo lavoro ne conosco, in maniera intima, il valore; un lavoro iniziato in Polonia da un uomo eccezionale con un numero assai ristretto di persone e che, grazie al sistema di viaggi e comunicazioni del ventesimo secolo, è passato assai rapidamente nei libri, nelle riviste, nelle interviste, nel lavoro di piccoli gruppi in tutto il mondo. Allora, è inevitabile che questa diffusione ultra-rapida non si compia necessariamente tramite persone qualificate, e che, attorno al nome di Grotowski, come a un masso che rotola, vengano ad appiccicarsi, a innestarsi, malintesi, escrescenze di ogni genere.

Mi ricordo che, qualche anno fa, c'era all'aeroporto di Parigi un controllore di volo. Quando, dopo il suo lavoro, che è molto duro e intenso, ritornava a casa, in periferia, questo tipo teneva dei corsi Grotowski. Allora, non sono in grado di dirvelo, forse era una persona estremamente qualificata che trasmetteva qualcosa di essenziale a due o tre persone. Ma forse era semplicemente uno che avendo visto atterrare un aereo della compagnia polacca Lot, si sentiva specialista in questioni polacche e dunque anche nel lavoro di Grotowski?

Allora, quale è il risultato, oggi, di tutti questi anni di malintesi? Quello che non è chiaro e che deve essere chiaro, è: qual è la relazione precisa e concreta fra il lavoro di Grotowski e

12

il teatro?

C'era un periodo in cui questo sembrava semplice, perché gli attori di Wrocław facevano spettacoli che provocarono uno choc nel mondo del teatro, immediatamente, a causa della qualità, a tutti i livelli, del loro lavoro, diciamo d'ordine drammatico, qualità che passava attraverso i mezzi dell'attore. Allora, a quel tempo era chiaro che erano come una luce, un faro, per mostrare che, nel teatro, era possibile toccare un livello superiore, più profondo, più intenso, a condizione che gli attori arrivino a un livello di dedizione, di sincerità, di serietà e di comprensione dei mezzi loro propri che non esiste al livello mediocre del teatro abituale. E a quel punto, molto rapidamente ha preso piede il primo malinteso. In diversi paesi, certi gruppi di teatro, dal momento che condividevano questo ideale, questo desiderio di uscire da un teatro sordido, di andare verso un teatro di intensità diversa, cominciarono a seguire la via di Grotowski, senza rendersi conto che se il maestro e gli stessi allievi non si trovavano a questo alto livello, se essi non possedevano per loro propria esperienza questo livello di comprensione, tutto il lavoro sincero che facevano, invece di elevarsi verso l'ideale, faceva discendere l'ideale al loro livello reale, che era il livello contro il quale erano in rivolta.

La seconda fase del lavoro di Grotowski, vista dall'esterno, è divenuta più misteriosa e più complessa perché Grotowski, seguendo un cammino che era sempre semplice, logico e diretto, diede l'impressione di fare uno straordinario cambiamento di direzione, quando smise di dare pubbliche rappresentazioni. Allora cominciò a porsi una questione del tutto reale: che cosa ha da spartire con il teatro questo lavoro se non c'è più rappresentazione?

Se si guarda questo lavoro nella sua evoluzione, visto da molto vicino, esso continua a svilupparsi, a evolversi, a divenire sempre più ricco, importante, necessario, e, visto da lontano, ha l'aria di essere sempre più misterioso. Un lavoro profon-

13

Encarte do Centro de Trabalho de Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

do deve essere protetto. Un lavoro non può contemporaneamente essere una ricerca in profondità e aprirsi ogni giorno a tutti quanti vengono con una naturale curiosità. Sarebbe la distruzione di un lavoro intenso e serio. Ma credo che ci siano certi momenti, come oggi, in cui è necessario lasciar passare un gran vento d'apertura sul mistero. Allora, guardiamo da vicino che cosa vorremmo capire meglio, oggi.

In primo luogo, dal punto di vista del teatro. Il veicolo più forte in tutte le forme di teatro che esistono al mondo è sempre stato l'uomo o, per non creare reazioni femministe, la persona, l'individuo. Questo individuo, questa persona è sempre sconosciuta. Ed è una necessità assoluta per tutto ciò che accade ovunque nel mondo del teatro, che da qualche parte esistano le condizioni eccezionali per cui la sola persona al mondo d'oggi che abbia fatto delle ricerche così profonde in questo ambito possa continuare a esplorare questo strano sconosciuto che è l'attore.

Entrando qui, ho salutato un vecchio amico che mi ha ricordato che è il figlio di uno dei nostri più grandi maestri, Gordon Craig. Dico uno dei nostri più grandi maestri, perché ci sono poche persone che abbiano avuto un'influenza così diretta e duratura sulla totalità del teatro del nostro secolo come Gordon Craig. E questa influenza si è trasmessa attraverso due o tre cose, che solo un piccolissimo numero di persone ha letto o visto, ma erano cose straordinarie. La qualità della ricerca di questo uomo ha creato un'influenza che ha attraversato il mondo. Perché il mondo del teatro è molto intuitivo e, questa è la sua grande qualità, molto capace di catturare quello che è nell'aria. Le grandi influenze, se sono forti, penetrano rapidamente e vanno molto lontano. È per questo che posso dire che il lavoro a Pontedera riguarda e tocca il mondo del teatro. Appunto per il suo aspetto di laboratorio dove si fanno delle esperienze impossibili a compiersi fuori da un laboratorio. E se noi ci siamo associati, come Centre International de Créations Théâtrales de Paris, con il Centro di Grotowski

14

è perché siamo assolutamente convinti che c'è una relazione vivente e permanente da stabilire fra il lavoro di ricerca in una situazione di ritiro e il nutrimento immediato che esso può dare al lavoro pubblico.

Credo tuttavia che ci sia un altro aspetto che sarebbe interessante affrontare oggi. Dal momento in cui si cominciano a esplorare le possibilità dell'uomo, che lo si voglia o no, che si abbia paura di quello che ciò rappresenta o no, bisogna mettersi decisamente davanti al fatto che questa ricerca è una ricerca spirituale; comincio con una parola esplosiva, molto semplice, ma che genera malintesi. Voglio dire "spirituale", nel senso che andando verso l'interiorità dell'uomo, si passa dal noto all'ignoto, e che man mano che il lavoro dei gruppi successivi di Grotowski, grazie alla sua evoluzione personale, è diventato sempre più essenziale, i punti interiori che sono stati toccati sono diventati sempre più inafferrabili, sempre più lontani da ogni definizione ordinaria. Allora, si può dire che in epoca diversa dalla nostra, questo lavoro sarebbe stato come l'evoluzione naturale di una grande tradizione spirituale. Perché le grandi tradizioni spirituali in tutta la storia dell'umanità, hanno sempre avuto bisogno di forme. Non c'è nulla di peggio del bisogno dell'aldilà preso in maniera vaga e generica. Nelle grandi tradizioni, abbiamo visto, per esempio, i monaci che cercando una base solida per la loro ricerca interiore, lavoravano la ceramica, oppure *trovavano come veicolo la musica*. Mi sembra che, oggi, siamo di fronte a qualcosa che è esistito un tempo ma che è stato dimenticato da secoli e secoli, ed è il fatto che fra i veicoli che permettevano all'uomo di accedere a un altro livello e di servire una funzione più giusta nell'universo, esiste questo mezzo di comprensione che è l'arte drammatica in tutte le sue forme. Ma questo, da cosa dipende? Da un solo fatto: che la persona sia dotata per questa forma. È evidente che se un uomo voleva andare alla ricerca di Dio e entrava in un monastero dove tutto il lavoro si fondava sulla musica, ma egli non amava la mu-

15

sica sinceramente, non aveva "orecchio", allora aveva preso una direzione sbagliata. Per contro ci sono nel mondo molte persone che sono attratte da questa funzione, molto naturale per l'uomo, che è la rappresentazione. Sappiamo molto bene, quando facciamo delle audizioni, che l'umanità si divide in due parti: quelli che vogliono diventare attori e non hanno talento, e quelli che contemporaneamente hanno un vero talento. Allora, quelli che hanno questo talento, non hanno la minima idea di che cosa significhi: non sanno dirlo, da parte loro; sanno semplicemente che sentono un'attrazione. Con questa forza d'attrazione, l'uomo che sogna un ruolo nella vita: diventare *attore*, può sentire, in maniera del tutto naturale che il suo compito è di andare giusto in direzione dello spettacolo. Ma può anche sentire qualcosa di diverso, egli può sentire che tutto questo dono, tutto questo amore è un'apertura verso un'altra comprensione; e sentire che questa comprensione non la può trovare che attraverso un lavoro personale con un maestro, come in tutte le tradizioni intime ed esoteriche che sono sempre esistite.

È per questa ragione che vorrei domandare al mio, al nostro amico Grotowski, di renderci più chiaro, oggi, in quale modo e a quale grado il suo lavoro sull'arte drammatica diventa inseparabile dalla necessità di un'evoluzione personale per quelli che lavorano attorno a lui. Vorrei che facesse luce su questo. Quanto a me, sono convinto che la sua attività nell'ambito dell'*arte come veicolo* è non solo di altissimo valore per il mondo d'oggi, ma che nessun altro può né imitarlo, né farlo per lui. Per questa ragione tirerei una semplice conclusione: nessuno può parlare per lui.

Nel marzo 1987 Peter Brook ha tenuto a Firenze una conferenza in francese. Questa è la traduzione italiana della trascrizione a cura di Renata Molinari.

16

Jerzy Grotowski

il Performer

Il *Performer*, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è *performance*, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è spettacolo. Non voglio scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide.

Io sono *teacher of Performer*. Parlo al singolare. *Teacher*, è qualcuno attraverso il quale passa l'insegnamento; l'insegnamento deve essere ricevuto, ma la maniera per l'apprendista di riscoprirlo, di *ricordarsi* è personale. Il *teacher*, come ha conosciuto l'insegnamento? Con l'iniziazione, o con il furto. Il *Performer* è uno stato dell'essere. L'uomo di conoscenza lo si può pensare in rapporto a Castaneda se si ama il suo colore romantico. Preferisco pensare a Pierre de Combes. O persino a Don Giovanni descritto da Nietzsche: un ribelle che deve conquistare la conoscenza - anche se non è maledetto dagli altri, si sente diverso, come un *outsider*. Nella tradizione indù si parla dei *vratis* (le orde ribelli). Un *vratis*, è qualcuno che è sul cammino per conquistare la conoscenza. L'uomo di conoscenza dispone del *datng*, del *fare* e non di idee o di teorie. Cosa fa per l'apprendista il vero *teacher*? Dice: fa questo. L'apprendista lotta per comprendere, per ridurre lo sconosciuto a conosciuto, per evitare di farlo. Per il fatto stesso di voler capire oppone resistenza. Può capire solo se fa. Fa o non fa. La conoscenza è questione di fare.

il pericolo e la chance

Se utilizzo il termine di guerriero, si pensa di nuovo a

17

Encarte do Centro de Trabalho de Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

Castaneda, ma anche tutte le Scritture parlano del guerriero. Lo si trova tanto nella tradizione indù che in quella africana. È qualcuno che è cosciente della sua propria mortalità. Se occorre affrontare i cadaveri, li affronta, ma se non occorre uccidere, non uccide. Presso gli indiani del Nuovo Mondo si dice del guerriero che tra due battaglie *ha il cuore tenero, come una giovinetta*. Per conquistare la conoscenza egli lotta, perché la pulsazione della vita diventa più forte, più articolata nei momenti di grande intensità, di pericolo. Il pericolo e la chance vanno insieme. Non c'è vera classe se non in rapporto a un vero pericolo. Nel momento della sfida appare la ritmizzazione delle pulsazioni umane. Il rituale è un momento di grande intensità. Intensità provocata. La vita diventa allora ritmica. Il *Performer* sa legare l'impulso corporeo alla sonorità (il flusso della vita si deve articolare in forme). I testimoni entrano allora in stati intensi perché, dicono, hanno sentito una presenza. E questo, grazie al *Performer* che è un ponte tra il testimone e qualcosa. In questo senso, il *Performer* è *pontifex*, fattore di ponti.

L'essenza: etimologicamente si tratta dell'essere, dell'*essentia*. L'essenza mi interessa perché non ha niente di sociologico. È ciò che non si è ricevuto dagli altri, quel che non viene dall'esterno, che non si è imparato. Per esempio, la coscienza (nel senso di *the conscience*) è qualcosa che appartiene all'essenza, e che è del tutto differente dal codice morale che appartiene alla società. Se infrangi il codice morale, ti senti colpevole, ed è la società che parla in te. Ma se fai un atto contro coscienza, senti rimorso - questo è fra te e te, e non fra te e la società. Poiché quasi tutto quello che possediamo è sociologico, l'essenza sembra poca cosa, ma è tua. Negli anni cinquanta, in Sudan, c'erano dei giovani guerrieri nei villaggi Kau. Nel guerriero in organicità piena, il corpo e l'essenza possono entrare in osmosi e pare impossibile dissociarli. Ma questo non è uno stato permanente, dura solo un breve periodo. È, secondo l'espressione di Zeami, *il fiore della gio-*

18

vinezza. Invece, con l'età, si può passare dal *corpo-e-essenza* al *corpo dell'essenza*. Ciò in seguito a una difficile evoluzione, evoluzione personale che, in qualche modo, è il compito di ciascuno. La domanda-chiave è: qual è il tuo processo? Gli sei fedele oppure lotti contro il tuo processo? Il processo è come il destino di ciascuno, il proprio destino che si sviluppa (o: che semplicemente si svolge) nel tempo. Allora: *qual è la qualità della tua sottomissione al tuo proprio destino?* Si può captare il processo, se ciò che si fa è in rapporto con noi stessi, se non *si odia ciò che si fa*. Il processo è legato all'essenza e, virtualmente, conduce al *corpo dell'essenza*. Quando il guerriero è nel breve tempo dell'osmosi *corpo-essenza* deve captare il suo processo. Quando ci adattiamo al processo, il corpo diventa non-resistente, quasi trasparente. Tutto è leggero, tutto è evidente. Nel *Performer* il *performing* può diventare molto prossimo al processo.

Plo-Io

Si può leggere nei testi antichi: *Noi siamo due. L'uccello che becca e l'uccello che guarda. Uno morirà, uno vivrà*. Ebbri d'essere nel tempo, preoccupati di beccare, ci dimentichiamo di far vivere la parte di noi stessi che guarda. C'è allora il pericolo di esistere solo nel tempo e in nessun modo fuori del tempo. Sentirsi guardato dall'altra parte di sé, quella che è come fuori dal tempo, dà l'altra dimensione. Esiste un Io-Io. Il secondo Io è quasi virtuale; non è, dentro di noi, lo sguardo degli altri, né il giudizio: è come uno sguardo immobile, presenza silenziosa, come il sole che illumina le cose - e basta. Il processo di ciascuno può compiersi solo nel contesto di questa immobile presenza. Io-Io: nell'esperienza la coppia non appare come separata, ma piena, unica.

Nella via del *Performer*, si percepisce l'essenza quando essa è in osmosi con il corpo, poi si lavora il processo sviluppan-

19

do l'Io-Io. Lo sguardo del *teacher* può a volte funzionare come lo specchio del legame Io-Io (questo legame non essendo ancora tracciato). Quando il collegamento Io-Io è tracciato, il *teacher* può sparire e il *Performer* continuare verso il *corpo dell'essenza*. È ciò che si può riconoscere nella foto di Gurdjieff vecchio seduto su una panchina a Parigi. Dall'immagine del giovane guerriero di Kau a quella di Gurdjieff - è il cammino dal *corpo-e-essenza* al *corpo dell'essenza*.

L'Io-Io non vuol dire essere tagliato in due ma essere doppio. Si tratta di essere passivo nell'agire e attivo nello sguardo (al contrario delle abitudini). Passivo vuol dire essere ricettivo. Attivo essere presente. Per nutrire la vita dell'Io-Io, il *Performer* deve sviluppare non un organismo-massa, organismo dei muscoli, atletico, ma un organismo-canale attraverso cui le forze circolano.

Il *Performer* deve lavorare in una struttura precisa. Facendo degli sforzi, poiché la persistenza, e il rispetto dei dettagli, sono la norma che permette di rendere presente l'Io-Io. Le cose da fare devono essere esatte. *Don't improvise, please!* Bisogna trovare delle azioni semplici, ma avendo cura che siano padroneggiate e che ciò duri. Altrimenti non si tratta del semplice, ma del banale.

ciò che ricordo

Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte. Non ci si trova allora né nel personaggio, né nel non-personaggio. A partire dai dettagli, si può scoprire in sé un altro - il nonno, la madre. Una foto, il ricordo delle rughe, l'eco lontana di un colore della voce permette di ri-costruire una corporeità. All'inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la

20

corporeità dello sconosciuto, dell'antenato. È veridica o no? Forse non è come essa è stata, ma come avrebbe potuto essere. Puoi arrivare molto lontano all'indietro come se la memoria si risvegliasse. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer* del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che è ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi, e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino a loro. Con uno sfondamento - come nel rientro di un esule - si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma - se oso dirlo - all'origine? Credo di sì. L'essenza sta dietro la memoria? Non ne so nulla. Quando lavoro in prossimità dell'essenza, ho l'impressione di attualizzare la memoria. Quando l'essenza è attivata, è come se forti potenzialità si attivassero. La reminiscenza è forse una di queste potenzialità.

l'uomo interiore

Ora cito: *Tra l'uomo interiore e l'uomo esteriore c'è la stessa differenza infinita che tra il cielo e la terra.*

Quando ero nella mia causa prima, non avevo Dio, ero la mia propria causa. Là, nessuno mi domandava dove tendevo né quello che facevo; non c'era nessuno a interrogarmi. Quello che volevo, lo ero e quello che ero lo volevo; ero libero da Dio e da tutte le cose.

Quando ne uscii (ne fui) tutte le creature parlarono di Dio. Se mi si domandava: - Fratello Eckhart, quando sei uscito di casa? - C'ero ancora un istante fa. Ero me stesso, mi volevo me stesso e mi conoscevo me stesso, per fare l'uomo (che quaggiù sono).

Per questo sono non-nato, e secondo il mio modo di non-nato non posso morire. Quello che sono secondo la mia nascita morirà e si annienterà, perché è devoluto al tempo e marcirà con il tempo. Ma nella mia nascita nacquero anche tutte le crea-

21

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

ture. Tutte provano il bisogno di elevarsi dalla loro vita alla loro essenza.

Quando rientro, questo sfondamento è ben più nobile della mia uscita. Nello sfondamento - là - sono al di sopra di tutte le creature, né Dio, né creatura, ma sono quello che ero, quello che devo restare ora e per sempre. Quando arrivo là, nessuno mi domanda da dove vengo, né dove sono stato. Là sono quello che ero, non cresco né diminuisco perché sono, là, una causa immobile, che fa muovere tutte le cose.

NOTA: Una versione di questo testo (basata sulla conferenza di Grotowski) è stata pubblicata nel maggio 1987 da ART-PRESSE a Parigi, con la seguente nota di Georges Bataille: «Non è né una registrazione, né un resoconto che propongo qui ma degli appunti presi con cura, quanto più prossimi possibile alle formule di Grotowski. Bisognerebbe leggerli come indicazioni di percorso e non come i termini di un programma, né come un documento finito, scritto, chiuso. Gli echi della voce dell'eremita possono giungere fino a noi anche se i suoi atti restano segreti. I titoli dei paragrafi (tranne l'ultimo: "l'uomo interiore") sono della redazione di ART-PRESSE. Questo testo è stato rielaborato e ampliato da Grotowski in vista della presente pubblicazione. Grotowski parla qui del suo più alto disegno, del punto più alto del suo lavoro: identificare "il Performer" con gli stagiaires del "Centro di Lavoro" sarebbe un abuso. Si tratta piuttosto della vetta, di quel caso di apprendistato che, nell'intera attività del "teacher of Performer", non si presenta che rare volte.

Testo originale in francese, traduzione italiana a cura di Renata Molinari e Mario Bagini.

22

Bibliografia essenziale in italiano

Testi di Jerzy Grotowski

Per un teatro povero, Roma, 1970.

Ciò che è stato, in "Sipario" nr. 104, I trim. 1980, numero monografico dal titolo "Teatr Laboratorium Wroclaw - Jerzy Grotowski".

Esercizi, ibidem.

Ipotest di lavoro, ibidem.

Risposta a Stanislawski, in "Stanislawski: l'attore creativo", Firenze, 1980.

Tecniche originarie dell'attore, Università degli Studi di Roma, 1983 (trascrizione della registrazione magnetofonica dei corsi tenuti all'Università degli Studi di Roma nell'anno accademico 1981-82, non corretta dall'autore).

Sulla genesi di Apocalypsis, in "10 anni", Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1985.

Il regista come spettatore di professione, in "Teatro Festival", nr. 3, Aprile 1986.

Tu sei figlio di qualcuno, in "Linea d'ombra", nr. 17, Dicembre 1986.

23

THE WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI, active in Tuscany since August 1986 with a three year program, was born from the initiative of Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale with Region of Tuscany support, and of the University of California, Irvine, USA; it works in collaboration with Peter Brook / Centre International de Créations Théâtrales, Paris, France. Contributions and grants have been received from various sources including the Rockefeller Foundation.

Prior to the activities of the WORKCENTER, a two month work session was held during the summer of 1985 in a dwelling of the Frescobaldi Family; at that time Grotowski also gave a public lecture at the Gabinetto Vieusseux. Subsequently, the text of this lecture was published in *Linea d'ombra* no. 17, and in *The Drama Review*, Vol. 31, T. 115.

The aim of the WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI is to transmit to several persons of the younger generation the conclusions - practical, technical, methodological and creative - linked with the work that Grotowski has developed during the last thirty years. Candidates are persons with artistic experience - in some cases beginners - who are active in the field of performing arts, and who possess, not only a specific interest, but also the creative capacities and determination needed for work based on rigor and precision. However, this is in no way a school. Rather, it is a creative institute for continuous education aimed at self-responsible, adult artists. Here, Dramatic Art is a vehicle for individual development; the training consists mainly of creative work, in Grotowski's terms. During the first years, about 200 young professionals from Italy, the rest of Europe and America have taken part in the activities of the WORKCENTER; the time-span of their participation has varied from several days to many months. This is one of the characteristic aspects of the way the WORKCENTER functions.

The rudimentary technical aspects are the following:

Relation: precision / organicity.

Relation: tradition / individual work.

Relation: ritual / drama.

25

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

Dance and rhythm.
Singing.
Vibration of the voice.
Body resonators and spatial resonance.
Respiration.
Awareness of space and reacting to its constituent elements.
Improvisation: the impulses / the vigilant mind.
Improvisation within a structure.
Montage of physical actions.
Montage with regard to the play and / or with regard to the role.
Search for a precise line and a logic of impulses and physical actions: the score.
The group involved in the program for long-term participation (from several months to a few years) numbers from 10 to 20 people, working simultaneously during the same period.
Besides its activities in Pontedera, the WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI has organized a working encounter with young theatrical companies of Northern Europe, held at Château de l'Herminette (France), in collaboration with, and supported by the Centre d'Aide Technique et de Formations Théâtrales, of Brussels, Belgium. This encounter was composed of three consecutive practical sessions (lasting about ten days each) under the direction of Grotowski and his team of four assistants, and including the demonstration and the analysis of a production of each participating group. In May 1987 a work-session was held at the University of California, Irvine, USA, with the support of the National Endowment for the Arts, Washington, D.C.
Depending on the requirements of creativity and research, the activities of the WORKCENTER can also be supplemented by seminar-like sessions.
For example, a theoretical seminar lasting several days was held at Pontedera in February 1987; to the thirty participants, who were mainly university scholars and theatre artists, was offered material for information and reflection to approach the present phase of Grotowski's work. Subsequently, at a meeting in Florence where

26

more than 200 people were present, Grotowski, together with Peter Brook, presented publicly for the first time the WORKCENTER's program of activities.
About the February '87 seminar, Georges Banu wrote:
«Grotowski intends to closet himself *not alone with books - like Craig, but - alone with others*. After turning the Western theatrical world upside down at the beginning of the century, Craig retired to Florence in the 30's, where he created the Arena Goldoni; and Grotowski finds *his tower* only twenty kilometres away, at the academy of Pontedera. There he convened some friends of his, in order to talk in the context of a *family-like security*, and to *avoid the social game*. (...) He is a voice from beyond the theatre, a voice which incarnates this supreme demand, whose vocation is not to save an art, but rather to help a being to accomplish himself.»

27

A Necessary Job

Roberto Bacci

We have all worked in these years for a "new theatre". This definition has mobilized forces of every kind, both inside and outside the theatre; it has been a slogan which at various times has emphasized different theatrical languages, the theme of generational change-over, the sociological impact of the theatre, theatre anthropology, and the creation of new organizational structures. Sometimes, though, you get the impression that all this has failed to bring the theatre out of its own machine, out of certain automatisms which often make it live only as the reflection of other theatre.
The great masters have always orientated themselves towards a "double", for the most part kept hidden, to be developed in parallel with the creative process.
They have changed the theatre because they have "exchanged" it for something else.
In searching for this "something else" through the craft of their profession, they found, in the end, that they had modified not only the limits of the common knowledge but also the much more important limits of their own consciousness.
All this has always been openly declared, concrete and evident for Jerzy Grotowski.
Those who have followed in his footsteps have often found themselves on a path, that for Grotowski himself, had already been exhausted: we can say his theatrical process has changed in a way parallel to his own personal history.
Perhaps people involved in the theatre speak of Grotowski as a myth for the reason that he has never been where the others thought he should be: twenty years ago, everyone thought he was still doing his "poor theatre" (one of the great revolutions in 20th century theatre), while in fact he had already tip-toed out the back door of the theatre building in search of something outside theatre

28

production.

But what I want to underline about this adventure, which has continuously redefined the position of man face to the theatrical process, is that Grotowski has indirectly taught us how to feel the theatre from the side of the institution. While on the one hand more and more is being said about the need for a "new system of the theatre", and the need to enlarge and rationalize the machine which produces and distributes theatre productions, other needs have at the same time come into existence, which may be less apparent, but are in a certain sense even more decisive for the future of the theatre.

The mutations which masters like Grotowski have borne in the material culture of the theatre demand a response which the institutions cannot give. Too often they are accustomed to answer only through automatisms or the logic of the business world.

Just as there exist cliché actors and organic actors, so, too, there exist two different ways of organizing the theatre: one specializes in enlarging the needs and projects of those who do theatre as defined by budgets and regulations; the other is unable to specialize itself and translates organization into creative work. This one bends or tries to bend the administrative material, adapting it to the needs of the artistic process. It's useless to be blind to the fact that a theatre institution which exists organically is often experienced like an idea which, in practice, is an intimate contradiction. The true difficulty consists in knowing how to mine this contradiction as living energy so as to prevent any transformation into a gaping wound. And it is by learning to react that we can create new mental and cultural spaces, and can concretely build a new reactivity of the institutions towards the theatre.

We have often collaborated with Jerzy Grotowski (from *Apocalypse cum figuris* to the *Tree of People*, to the *Theatre of Sources*), but the stable hospitality to his WORKCENTER is something completely different. To measure itself with the WORKCENTER OF GROTOWSKI, the Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale of Pontedera has had to choose a radical way. For

29

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

example, there has been a strengthening of the tendency towards a long-term investment of our energies, without insisting on immediate results, and also of the will to nourish the theatre environment to sustain a research which has its roots in the history of the theatre and in that of precise individuals.

The young artists from all over the world who have come to Pontedera in these years to work with, or to meet Grotowski have not come to see a theatre production or to take part in a seminar, but rather to verify and re-discuss at an academy (in the original sense of the word) their vision of the theatre.

These people who, often at the cost of great sacrifice, have chosen to take part in an extreme and concrete experience such as Grotowski pursues, acquire, during their stay, a vast collection of professional experiences, but also some fundamental questions to be answered.

To an outside observer, the task of a small institution like ours in supporting the WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI may seem to be excessive with respect to the resources at our disposal. But administrators or directors of cultural institutions must know how to catch the secret of their profession.

I am convinced that there is no true knowledge where there is no true secret, but likewise it is true that these secrets must be built day by day.

From this point of view, the WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI is the secret of our profession and is what keeps that profession alive despite the spirit of the time. This secret transmits itself continually, also as a possibility of knowledge for other people that we meet on our way.

For the Pontedera Centre, with its history of meetings, of theatre productions, of many projects which have connected us with cultures and theatres of the entire world, to host Grotowski is today a "necessary job", a way to keep alive a restlessness which is already linked to our future: a silence which finally forces us to listen.

Roberto Bacci - Artistic Director of Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale

30

Peter Brook

Grotowski, Art as a Vehicle

What strikes me is that nothing is as much fun as a paradox, and that speaking about Grotowski and his work immediately places us in front of an immense paradox. Grotowski, as I have known him for more than twenty years, is a deeply simple man, who carries out research which is profoundly pure. How is it possible, then, that over the years, the result of this simplicity has been to create at the same time complication and even confusion? Through personal contact with his work I have gained an intimate knowledge of its value: a work initiated in Poland by an exceptional man with a very small number of persons, and which, thanks to the 20th century systems of travel and communications, has passed very rapidly into the books, the reviews, the interviews and the work of small groups all over the world. So it is inevitable that this ultra-rapid diffusion does not necessarily always pass through qualified people, and that around the name of Grotowski - like a rolling stone - have come to attach themselves, to graft themselves, all kinds of confusions, appendages.

I recall that some years ago there was a flight controller at Paris Airport. When he went home at the end of his working day, which was very hard and intense, this fellow held a Grotowski workshop. Perhaps, I can't tell you, maybe he was a very well qualified person who communicated something essential to two or three people. But maybe he was just someone who, having seen the landing of a Polish Airline Lot plane, felt that he was a specialist in Polish affairs and thus, in Grotowski's work as well?

So what is the result, today, of all these years of confusion? What is not clear, and must be made clear, is this: what precise, concrete relationship exists between Grotowski's work and the theatre? There was a time when it looked simple, because the Wrocław actors did productions which created a shock in the theatre world. It happened right away, because of the quality, on all levels, of

31

their work of the dramatic order, this quality passing on through the means of the actor. In that epoch it was clear that they were like a lamp, like a lighthouse, demonstrating the fact that in the theatre it is possible to reach a high standard, deeper, more intense, on condition that the actors arrive at a level of dedication, sincerity, seriousness, and understanding of their own means, which doesn't exist at the mediocre level of the normal theatre. At that point, the first confusion very quickly set in. In other countries, theatre groups who shared this ideal, and this desire to be free from a sordid theatre and to go towards a theatre of different intensity, began to follow Grotowski's footsteps without realizing that if the master and the disciples themselves were not at this very high level, if they did not possess, in their own personal experience, this high standard of understanding, then all the work that they did, instead of rising towards the ideal, brought the ideal down to their actual level, which was precisely the level they were in revolt against.

The second stage of Grotowski's work, seen from outside, became more mysterious and more complex, because Grotowski, while following a pathway which was still simple, logical, and direct, gave the impression of making an extraordinary change of direction, when he stopped giving public presentations. A real question thus began to be asked: what has this work got to do with the theatre if there are no longer any productions?

If you look at this work in its evolution, seen from close up, it continues to develop, to evolve, to become richer and richer, important, necessary; and, seen from far off, it appears to be more and more mysterious. A profound work must be protected. It cannot be both research in-depth and always open to all those who come with a natural curiosity. This would be the ruin of an intense, serious work. But I believe that there are certain moments - like today - when it is necessary to allow a mighty wind to blow through, opening up some insight into the mystery. So let us take a close look at what we would like to understand better today.

First of all, from the point of view of the theatre. The vehicle which

32

is the strongest in all the forms of theatre existing in the world always was man or, to avoid feminist reactions, the human being, the individual. This individual, this human being, is always unknown. And it is an absolute necessity for everything which happens everywhere in the theatre world that somewhere there exist exceptional conditions in order that the sole person in today's world who has conducted such profound research can continue to explore this strange unknown being - the actor.

As I was coming in here, I said hello to an old friend who reminded me that he is the son of one of our greatest masters, Gordon Craig. I say one of our greatest masters, because there are few people who have had such a direct, long-lasting influence on the entire theatre of our century as Gordon Craig. And this influence has passed through two or three things, which only a very small number of people have read or seen, but these were truly extraordinary. The quality of the research of this man created an influence which has gone right round the world. For the theatre world is extremely intuitive, and its great quality is that it is quite capable of catching what is in the air. The great influences, when they are strong, penetrate quickly and go a long way. That's why I can say that the work at Pontedera concerns and touches the theatre world. And that because of the aspect of laboratory where mature the experiences impossible to accomplish out of laboratory. And the fact that we, as the Centre International de Créations Théâtrales de Paris, are associated with Grotowski's Center is due to the fact that we are absolutely convinced that there is a living, permanent relationship to be established between the work of research which is without public witness and the immediate nourishment that this can give to the public work.

But I believe that there is another aspect that it would be interesting to deal with today. Right from the first moment when one begins to explore the possibilities of man, whether one likes it or not, whether one is afraid of what this represents or not, one must face up squarely to the fact that this search is a spiritual search; I begin with an explosive word, which is very simple, but which creates

33

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

misunderstandings. I mean "spiritual" in the sense that, as one goes towards the interiority of man, one passes from the known to the unknown, and that as the work of Grotowski's successive groups has gradually become more essential, thanks to his personal evolution, the inner points that have been touched have become more and more unseizable, further and further from any normal definition. It may thus be said that in another epoch, this work would have been like the natural evolution of a great spiritual tradition. Because the great spiritual traditions of the whole history of mankind have always needed forms. Nothing is worse than the need of the beyond taken in a vague, generalized way. In the great traditions one can see, for example, monks, who looking for a solid support for their inner search, made pottery or those who found *music as a vehicle*. It seems to me that today we face something which existed in the past but was forgotten over centuries and centuries; this is, that one of the vehicles which allows man to have access to another level and to serve more rightly his function in the universe is - as the mean of understanding - the performing art in all its forms. But what does this depend on? On just one thing: that the individual is gifted for this form. It is clear that if a man wanted to search for God, and entered into a monastery where all the work was based on music, but he didn't love music in his heart, and had no musical "ear", then he got the wrong address. On the other hand, there are many people in the world who are attracted by acting, a function which is very natural for man. We know quite well, when we hold auditions, that mankind is divided into two groups: those who want to act and have no talent, and those who at the same time possess a real talent. Then those who possess this talent haven't got the faintest idea of what this means; they can't explain it by themselves; they simply know that they feel an attraction. With this attraction, the man who dreams of a role in life: becoming an actor, can, in a perfectly natural way, feel that his duty is to go straight towards the world of the theatre. But he may also feel something else, he may feel that all this gift, all this love is an opening towards another understand-

34

ing; and he may feel that he can't find this understanding except through personal work with a master, as in all the intimate and esoteric traditions that have ever existed.

This is the reason why today I would like to ask my friend, our friend Grotowski, to make more clear to us how and to what degree his work on dramatic art takes a way which is inseparable from the necessity of a personal evolution for those who work around him. I would like him to throw some light on this. As far as I am concerned, I am convinced that his activity in the realm of *art as a vehicle* is not only of supreme value for the world of today, but that no-one else can either imitate it or do it for him. For this reason, I would draw one simple conclusion: nobody can speak for him.

The above text is of a conference given by Peter Brook in Florence in March 1987. On that occasion Mr. Brook spoke in French; this is the English translation of the transcription.

35

Performer

Jerzy Grotowski

The Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not a man who plays another. He is a dancer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act. Degenerated ritual is a spectacle. I don't want to discover something new but something forgotten. Something which is so old that all distinctions between aesthetic genres are no longer of use.

I am a *teacher of Performer*, I speak in the singular. A teacher is someone through whom the teaching passes; the teaching should be received, but the manner for the apprentice to rediscover it, *to remember*, is personal. How does the teacher himself come to know the teaching? By initiation, or by theft. Performer is a state of being. A man of knowledge, we can speak of him in reference to Castaneda if we like the romantic color. I prefer to think of Pierre de Combas. Or even of Don Juan as described by Nietzsche: a rebel who should conquer knowledge; even if he is not cursed by others, he feels different, like an outsider. Hindu tradition tells of *vratis* (the rebel hordes). *Vratia* is someone who is on the way to conquer knowledge. A man of knowledge has at his disposal *the doing* and not ideas or theories. The true teacher - what does he do for the apprentice? He says: *do it*. The apprentice fights to understand, to reduce the unknown to the known, to avoid doing. By the very fact that he wants to understand, he resists. He can understand only after he *does it*. He *does it* or not. Knowledge is a matter of doing.

danger and chance

If I use the term: warrior, you can refer it again to Castaneda, but all Scriptures also speak of the warrior. You can find him in the

36

Hindu tradition as well as in the African one. He is somebody who is conscious of his own mortality. If it's necessary to confront corpses, he confronts them, but if it's not necessary to kill, he doesn't kill. Among the Indians of the New World it is said, that between two battles, *the warrior has a tender heart, like a young girl*. To conquer knowledge he fights, because the pulsation of life becomes stronger and more articulated in moments of great intensity, of great danger. Danger and chance go together. There is no real class if not in regard to real danger. In a moment of challenge appears the rhythmicization of human impulses. The ritual is a moment of great intensity; provoked intensity; life then becomes rhythmic. Performer knows to link body impulse to sonority (the stream of life should be articulated in forms). The witnesses then enter into intense states because, as they say, they have felt a presence. And this is owing to Performer, who is a bridge between the witness and something. In this sense, Performer is *pontifex*, a maker of bridges.

Essence: etymologically, it's a question of being, of *be-ing*. Essence interests me because in it nothing is sociological. It is what you did not receive from others, what did not come from outside, what is not learned. For example, conscience is something which belongs to essence; it is different from the moral code which just belongs to society. If you break the moral code you feel guilty, and it is society which speaks in you. But if you do an act against conscience, you feel remorse - this is between you and yourself, and not between you and society. As almost everything that you possess is sociological, essence seems to be a little thing, but it is yours. In the fifties, in Sudan, there were young warriors in the villages Kau. For the warrior with organicity in full, the body and essence can enter into osmosis: it seems impossible to dissociate them. But this is not a permanent state, it lasts only for a short period. In Zeami's words, it's *the flower of youth*. However, with age, it's possible to pass from the *body-and-essence* to the *body of essence*. That is the outcome of a difficult evolution, the personal labor, which in some way is the task of each one. The key question

37

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

is: what is your process? Are you faithful to or do you fight against your process? The process is something like the destiny of each one, his own destiny, which develops (or: which just unfolds) with time. So: *what is the quality of your submission to your own destiny?* You can catch the process if what you do is in keeping with yourself, if you don't *hate what you do*. The process is linked to essence and virtually leads to the *body of essence*. When the warrior is in the short time of osmosis *body-and-essence*, he should catch his process. When you adjust to the process, the body becomes non-resistant, nearly transparent. Everything is in lightness, in evidence. With Performer, performing can become near process.

the I-I

It can be read in ancient texts: *We are two. The bird who picks and the bird who looks on. The one will die, the one will live.* Busy with picking, drunk with life inside time, we forget to *make live* the part in us which looks on. So, there is the danger to exist only inside time, and in no way outside time. To feel looked upon by this other part of yourself (the part which is, as if it were, outside time) gives another dimension. There is an I-I. The second I is quasi virtual; it is not - in you - the look of the others, nor any judgement; it's like an immobile look: a silent presence, like the sun which illuminates the things - and that's all. The process of each one can be accomplished only in the context of this still presence. I-I: in experience, the couple doesn't appear as separate, but as full, unique.

In the way of Performer - he perceives essence during its osmosis with the body, and then works the process; he develops the I-I. The looking presence of the teacher can sometimes function as a mirror of the connection I-I (this connection is not yet traced). When the link I-I is traced, the teacher can disappear and Performer continue toward the *body of essence*; that which can be recognized in the

38

photo of Gurdjieff, old, sitting on a bench in Paris. From the image of the young warrior of Kau to that of Gurdjieff, is the way from the *body-and-essence* to the *body of essence*.

I-I does not mean to be cut in two but to be double. The question is to be passive in action and active in the look (reversing the habit). Passive: to be receptive. Active: to be present. To nourish the life of the I-I, Performer must develop not an organism-mass, an organism of muscles, athletic, but an organism-channel through which the forces circulate.

Performer should work with a precise structure; making efforts, because persistence and respect for details are the rigour which allows him to make present the I-I. The things to be done must be precise. *Don't improvise, please!* It is necessary to find the actions, simple, yet taking care that they are mastered and that they endure. If not, they will be not simple, but banal.

what I recall

One access to the creative way consists of discovering in yourself an ancient corporality to which you are bound by a strong ancestral relation. So you are neither in the character nor in the non-character. Starting from details you can discover in you somebody other - your grandfather, your mother. A photo, a memory of wrinkles, the distant echo of a color of the voice enable you to reconstruct a corporality. First, the corporality of somebody known, and then more and more distant, the corporality of the unknown one, the ancestor. Is this corporality literally as it was? Maybe not literally - but yet as it might have been. You can arrive very far back, as if your memory awoke. That is a phenomenon of reminiscence, as if you recall Performer of the primal ritual. Each time I discover something, I have the feeling it is what I recall. Discoveries are behind us and we must journey back to reach them.

With the breakthrough - as in the return of an exile - can one touch something which is no longer linked to origins but - if I dare say

39

- to the origin? I believe so. Does essence stay in the background of the memory? I don't know at all. When I work close to essence, I have the impression that memory actualizes. When essence is activated, it is as if very strong potentialities are activated. The reminiscence is perhaps one of these potentialities.

the inner man

I quote: *Between the inner man and the outer man there is the same infinite difference as between the heaven and the earth.*

When I was in my first cause, I did not have God, I was my own cause. There, nobody asked me to where I tended, nor what I was doing; nobody was there to question me. What I wanted, I was it and what I was, I wanted it; I was free from God and from all things.

When I came out (flowed out) all creatures spoke of God. If someone asked me: - Brother Eckhart, when did you come out of the home? - I was still there just a moment ago. I was myself, I wanted me myself and knew me myself, to make the man (which here below I am).

This is why I am unborn, and by my mode unborn, I cannot die. What I am by my birth will die and vanish, because it is devoted to time and will decay with time. But in my birth were born also all creatures. They all feel the need to rise from their life to their essence.

When I return, this breakthrough is much more noble than my coming out. In the breakthrough - there, I am above all creatures, neither God, nor creature; but I am what I was, what I should remain now and for ever. When I arrive - there, nobody asks me where I come from nor where I have been. There I am what I was, I do not increase nor diminish, because I am - there, an immobile cause, which makes move all things.

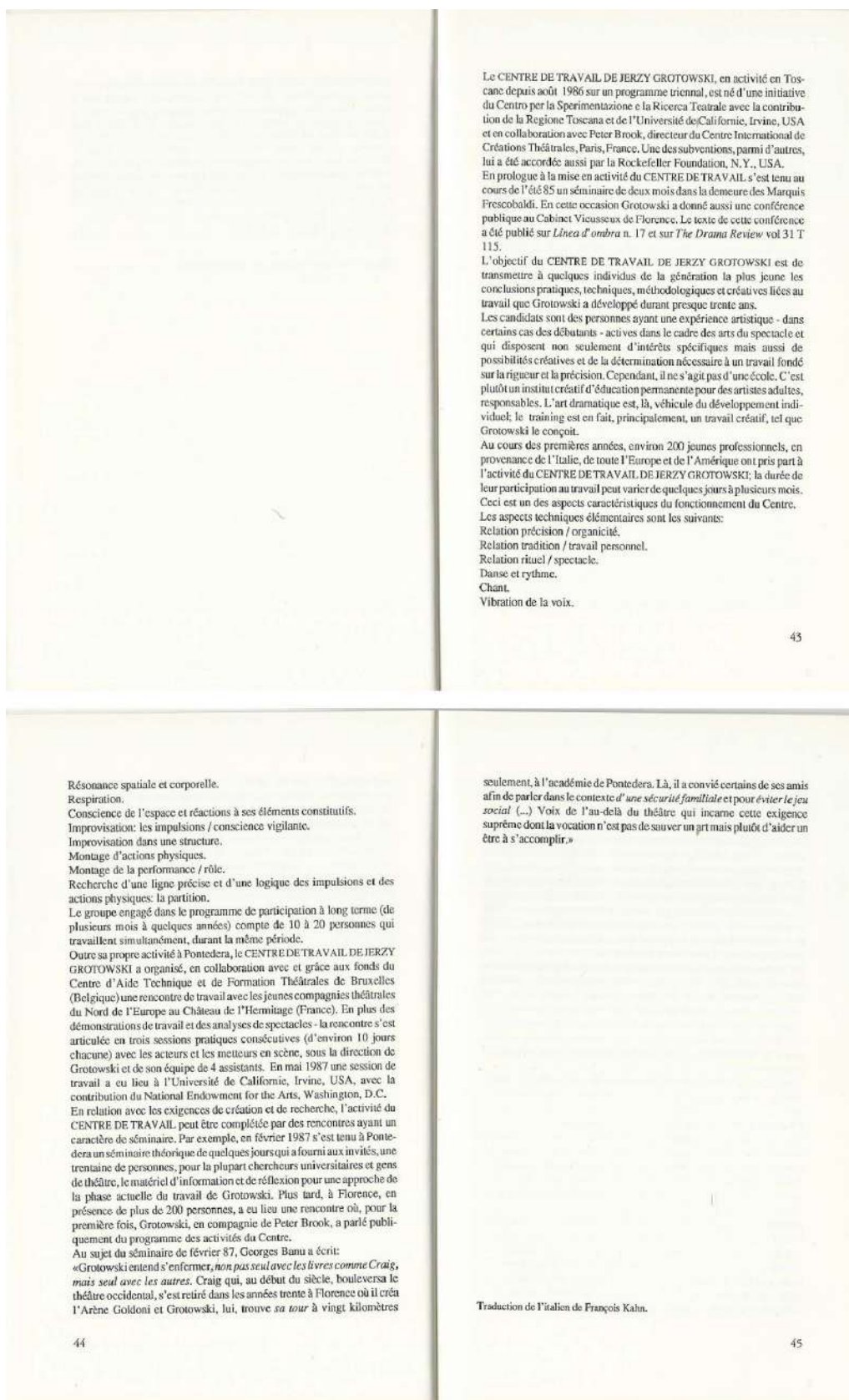
40

NOTE: One version of this text (based on the conference of Grotowski) was published in May 1987 by ART-PRESS in Paris, with the following note by Georges Barus: «What I propose here is neither a recording, nor a summary, but notes carefully taken, as close as possible to the formulas of Grotowski. It should be read as indications of a trajectory and not as the terms of a program, nor a document - finished, written, closed. The echoes of the voice of the hermit can arrive to us even if his acts remain secret.» The sub-titles (except the last: "the inner man") are of the editor of ART-PRESSE. The above text has been reworked and extended by Grotowski for the present publication. To identify "Performer" with the participants of the Workcenter would be an abuse of the term. The matter is rather of that case of apprenticeship which, in all the activity of "teacher of Performer" does not occur but rare times.

Original French text translated by Thomas Richards

41

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.



Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

Un travail nécessaire

Roberto Bacci

Durant ces dernières années nous avons travaillé pour "un nouveau théâtre". C'était une définition qui a mobilisé des forces de tous genres en dedans et en dehors du théâtre; c'était un slogan qui, selon le cas, a mis l'accent sur différents langages, sur le thème du changement de générations, sur l'impact sociologique du théâtre, sur l'anthropologie théâtrale, sur la création de nouvelles structures organisationnelles. Mais parfois on a l'impression que tout cela n'a pas servi à faire sortir le théâtre de son propre mécanisme, de certains automatismes qui souvent ne le font vivre que comme reflet d'un autre théâtre.

Les grands maîtres se sont toujours orientés vers un "double", tenu le plus souvent caché, qu'il fallait faire croître parallèlement au processus créatif. Eux ont changé le théâtre justement parce qu'ils l'ont "échangé" pour quelque chose d'autre. En cherchant ce "quelque chose d'autre" à travers une pratique professionnelle, ils sont arrivés, à la fin, au point où ils avaient modifié non seulement les limites des connaissances communes, mais aussi celles beaucoup plus importantes de leur propre conscience.

Pour Jerzy Grotowski, tout cela a toujours été déclaré, concret et évident. Qui a suivi ses traces s'est trouvé plus d'une fois sur une piste qui, pour Grotowski, était déjà explorée: on peut dire que son processus théâtral s'est transformé parallèlement à son histoire personnelle.

Peut-être c'est justement pour cela que celui qui fait du théâtre parle de Grotowski comme d'un mythe: il y a vingt ans, on pensait qu'il pratiquait lui-même son "théâtre pauvre" (une des grandes révolutions théâtrales du XXème siècle) alors qu'il était déjà sorti sur la pointe des pieds par la porte de service de l'édifice théâtral pour rechercher quelque chose en dehors du spectacle.

Mais ce que je voudrais souligner dans cette aventure, qui redéfinit constamment la position de l'homme face au processus théâtral, c'est l'enseignement que Grotowski nous a donné indirectement sur la manière de vivre le théâtre de la part des institutions. Alors que d'un côté on parle toujours plus de la nécessité d'un "nouveau système théâtral", d'agrandir et de rationaliser la machine productive et distributive de spectacles, de l'autre sont apparues en même temps des nécessités différentes, peut-être

46

moins apparentes mais d'une certaine manière encore plus décisives pour le futur du théâtre. Les mutations auxquelles les maîtres comme Grotowski donnent la vie dans la culture matérielle du théâtre demandent des réponses que les institutions ne savent pas donner, trop souvent habituées à répondre seulement par des automatismes ou avec la logique de qui gère une entreprise. C'est justement en apprenant à réagir que l'on crée de nouveaux espaces mentaux et culturels, que l'on construit concrètement une nouvelle réactivité des institutions face au théâtre. De même qu'il y a des acteurs qui vivent de clichés et des acteurs organiques, de même il existe deux manières différentes d'organiser le théâtre: l'une est spécialisée dans l'agrandissement des besoins et des projets de qui fait du théâtre sous la forme prévue par le budget et les règlements, l'autre ne peut se spécialiser et traduit l'organisation en travail créatif; elle plie ou tente de plier le matériel administratif en l'adaptant aux exigences des processus artistiques. Il est inutile de se cacher le fait qu'une institution théâtrale qui vit de vie organique est souvent expérimentée comme idée et pratique profondément contradictoires. La vraie difficulté est de savoir utiliser cette contradiction comme énergie vitale en l'empêchant de se transformer en déchirement.

Nous avons eu de fréquents rapports avec Jerzy Grotowski, de *Apocalypsis cum figuris* à *L'Arbre des Gens* et le *Théâtre des Sources*, mais l'hospitalité stable est quelque chose de bien différent. Pour se mesurer avec le CENTRE DE TRAVAIL DE JERZY GROTOWSKI, le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera a dû choisir une voie radicale. Entre autres s'est renforcée la tendance à l'investissement à longue échéance de nos énergies sans exiger de résultats immédiats, ainsi que la volonté de nourrir le milieu théâtral dans son ensemble, en soutenant une recherche qui a ses racines dans l'histoire du théâtre et dans celle d'individus précis. Les jeunes artistes du monde entier qui sont venus à Pontedera ces dernières années pour rencontrer ou travailler avec Grotowski, ne sont pas venus pour voir un spectacle ou pour suivre un séminaire, ils sont venus plutôt pour vérifier et rediscuter dans une "académie" (dans son sens original) leur vision du théâtre.

Ces personnes, qui parfois au prix de sacrifices se sont approchées d'une expérience extrême et concrète comme celle poursuivie par Grotowski, s'en retournent avec un grand bagage d'expériences professionnelles, mais aussi avec des questions fondamentales auxquelles répondre. Si on observe superficiellement de l'extérieur l'engagement d'une petite insti-

47

tution comme la nôtre pour maintenir en vie le CENTRE DE TRAVAIL DE JERZY GROTOWSKI, cet engagement peut sembler excessif par rapport aux ressources dont nous pouvons disposer. Mais qui administre ou dirige une institution culturelle doit savoir saisir le secret de son propre métier. Je suis convaincu qu'il n'existe pas une vraie connaissance là où il n'existe pas un vrai secret, mais il est tout autant vrai que les secrets doivent être construits jour après jour.

Le CENTRE DE TRAVAIL DE GROTOWSKI, de ce point de vue, est le secret de notre métier, ce qui le rend vivant malgré l'époque. Ce secret se transmet continuellement, entre autres comme possibilité de connaissances pour d'autres personnes que nous rencontrons sur notre route. Pour le Centro de Pontedera, avec son histoire faite de tant de rencontres, de tant de spectacles produits, de tant de projets qui nous ont rapprochés à chaque fois de cultures et de théâtres du monde entier, accueillir Grotowski est aujourd'hui un "travail nécessaire" et une manière de maintenir vive une inquiétude qui habite déjà notre futur: un silence qui nous oblige finalement à écouter.

Roberto Bacci - Directeur Artistique du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale
Traduction de l'italien de François Kahn.

48

Grotowski, l'art comme véhicule

Peter Brook

Ce qui me frappe c'est que rien n'est aussi joyeux qu'une paradoxale, et que parler de Grotowski et de son travail nous met tout de suite devant un immense paradoxe. Grotowski, tel que je le connais depuis plus d'une vingtaine d'années, est un homme profondément simple qui mène une recherche profondément pure. Comment se fait-il que, au cours des années, le résultat de cette simplicité est de créer aussi la complication et même la confusion? Par le contact personnel avec son travail, j'en connais, de manière intime, la valeur; un travail initié en Pologne par un homme exceptionnel avec un tout petit nombre de personnes et qui, grâce au système de voyages et de communications du XXème siècle, est passé très rapidement dans les livres, les revues, les interviews, le travail de petits groupes dans tous les pays du monde. Alors, il est inévitable que cette diffusion ultra-rapide ne passe pas nécessairement par des gens qualifiés, et que, autour du seul nom de Grotowski, comme un rocher qui roule, viennent se coller, se greffer, toutes sortes de malentendus, d'excroissances.

Je me souviens, il y a quelques années, il y avait à l'aéroport de Paris un contrôleur de l'air, je crois que c'est ce qu'on appelle un aiguilleur du ciel. Quand, après son travail, qui est très dur et très intense, il rentrait chez lui dans la banlieue, ce type donnait des cours Grotowski. Alors, je ne peux pas vous dire, c'était peut-être quelqu'un d'extrêmement qualifié qui transmettait quelque chose d'essentiel à deux ou trois personnes. Mais peut-être était-ce juste quelqu'un qui ayant vu atterrir un avion de la compagnie polonaise Lot se sentait spécialiste en affaires polonaises et donc aussi en travail de Grotowski?

Alors, quel est le résultat aujourd'hui de toutes ces années de malentendus? Ce qui n'est pas clair, et qui doit être clair, c'est: quelle est la relation précise et concrète entre le travail de Grotowski et le théâtre?

Il y avait une époque où cela avait l'air simple, parce que les acteurs de Wrocław faisaient des spectacles qui provoquaient un choc dans le monde du théâtre, tout de suite, à cause de la qualité, à tous les niveaux, de leur travail, disons d'ordre dramatique, qui passait à travers les moyens de l'acteur. Alors, à cette époque, il était clair que c'était comme une lumière, comme un phare, pour montrer que, dans le théâtre, il était

49

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

possible d'atteindre un niveau supérieur plus profond, plus intense, à condition que les acteurs arrivent à un niveau de dévouement, de sincérité, de sérieux et de compréhension de leurs propres moyens qui n'existe pas au niveau médiocre du théâtre habituel. Alors là est intervenu très rapidement le premier malentendu. Dans d'autres pays, des groupes de théâtre, parce qu'ils partageaient cet idéal, parce qu'ils partageaient ce désir de sortir d'un théâtre sordide, d'aller vers un théâtre d'une autre intensité, commencèrent à suivre la voie de Grotowski sans se rendre compte que si le maître et les élèves eux-mêmes ne se trouvaient pas à ce très haut niveau, s'ils ne possédaient pas par leur propre expérience ce niveau de compréhension, tout le travail sincère qu'ils faisaient, au lieu de monter vers l'idéal faisait descendre l'idéal à leur niveau réel, qui était le niveau contre lequel ils étaient en révolte.

La seconde phase du travail de Grotowski, vue de l'extérieur, est devenue plus mystérieuse et plus complexe parce que Grotowski, en suivant un chemin qui était toujours simple, logique et direct, donnait l'impression de faire un changement extraordinaire de direction parce qu'il cessait de donner des représentations publiques. Alors commençait à se poser une question tout à fait réelle: qu'est-ce que ce travail a à faire avec le théâtre s'il n'y a plus de représentation?

Si on regarde ce travail dans son évolution, vu de très près, il continue à se développer, à évoluer, à devenir de plus en plus riche, important, nécessaire, et, vu de loin, il a l'air d'être de plus en plus mystérieux. Un travail profond doit être protégé. Un travail ne peut pas à la fois être une recherche en profondeur et s'ouvrir tous les jours à tous ceux qui viennent avec une curiosité naturelle. Ce serait la destruction d'un travail intense et sérieux. Mais je crois qu'il y a certains moments comme aujourd'hui où il est nécessaire de laisser passer un grand vent d'ouverture sur le mystère. Alors regardons de très près ce que l'on voudrait mieux comprendre aujourd'hui.

D'abord du point de vue du théâtre. Le véhicule le plus fort dans toutes les formes du théâtre qui existent dans le monde a toujours été l'homme ou, pour ne pas créer de réactions féministes, la personne, l'individu. Cet individu, cette personne est toujours inconnue. Et c'est une nécessité absolue pour tout ce qui se passe partout dans le monde du théâtre que quelque part il existe les conditions exceptionnelles pour que la seule personne dans le monde d'aujourd'hui qui ait fait des recherches aussi profondes sur ce sujet puisse continuer à explorer cet étrange inconnu

50

qu'est l'acteur.

En entrant ici, j'ai salué un vieil ami qui m'a rappelé qu'il est le fils de l'un de nos plus grands maîtres, Gordon Craig. Je dis un de nos plus grands maîtres car il y a peu de personnes qui aient eu une influence si directe et de si longue durée dans la totalité du théâtre de notre siècle que Gordon Craig. Et cette influence est passée à travers deux ou trois choses, que seule une toute petite quantité de personnes a lues ou vues, mais c'était des choses extraordinaires. La qualité de la recherche de cet homme a créé une influence qui a traversé le monde. Car le monde du théâtre est très intuitif et, c'est sa grande qualité, très capable d'appréhender ce qui est dans l'air. Les grandes influences, si elles sont fortes, pénètrent vite et vont très loin. C'est pour cela que je peux dire que le travail à Pontedera concerne et touche le monde du théâtre. Ça c'est par rapport à son aspect de laboratoire où se font des expériences impossibles à accomplir en dehors d'un laboratoire. Et si nous nous sommes associés, en tant que Centre International de Créations à Paris avec le Centre de Grotowski, c'est parce que nous sommes absolument convaincus qu'il y a une relation vivante et permanente à établir entre le travail caché de recherche et la nourriture immédiate que cela peut donner au travail public.

Mais aujourd'hui, je crois qu'il y a un autre aspect qu'il serait intéressant d'aborder. Dès le moment où l'on commence à explorer les possibilités de l'homme, qu'on le veuille ou non, qu'on ait peur de ce que cela représente ou non, il faut se mettre carrément devant le fait que cette recherche est une recherche spirituelle; je commence par un mot explosif, très simple mais qui crée ici des malentendus. Je veux dire "spirituelle" dans le sens qu'en allant vers l'intériorité de l'homme, on passe du connu à l'inconnu, et que, au fur et à mesure que le travail des groupes successifs de Grotowski, grâce à son évolution personnelle, est devenu plus essentiel, les points intérieurs qui ont été touchés sont devenus de plus en plus insaisissables, plus loin de toute définition ordinaire. Alors, on peut dire que, à une autre époque que la nôtre, ce travail aurait été comme l'évolution naturelle d'une grande tradition spirituelle. Parce que les grandes traditions spirituelles dans toute l'histoire de l'humanité ont toujours eu besoin des formes. Rien n'est pire que le besoin de l'au-delà pris d'une manière vague et généralisée. Dans les grandes traditions, on a vu, par exemple, les moines qui, cherchant une base solide pour leur recherche intérieure, faisaient de la poterie, ou bien qui trouvaient comme *véhicule la musique*. Il me semble que, aujourd'hui, nous sommes devant

51

quelque chose qui a existé autrefois mais qui a été oublié depuis des siècles et des siècles, et qui est que, parmi les véhicules qui permettraient à l'homme d'accéder à un autre niveau et servir une fonction dans l'univers plus juste, il y a ce moyen de compréhension qu'est l'art dramatique dans toutes ses formes. Mais ça dépend de quoi? D'une seule chose: que la personne soit douée pour cette forme. Il est évident que si un homme voulait aller à la recherche de Dieu, et entrerait dans un monastère où tout le travail tournait autour de la musique, mais qu'il n'aimait pas la musique avec son cœur, qu'il n'avait pas "l'oreille", alors il avait pris la mauvaise adresse. Par contre il y a dans le monde beaucoup de personnes qui sont attirées par cette fonction, très naturelle pour l'homme, qui est jouer. Nous savons très bien, quand nous faisons des auditions, que l'humanité est divisée en deux parties: ceux qui veulent jouer et qui n'ont pas de talent, et ceux qui ont en même temps un vrai talent. Alors ceux qui ont ce talent n'ont pas la moindre idée de ce que cela veut dire; ils ne savent pas le dire pour eux-mêmes; ils savent tout simplement qu'ils ont une attirance. Avec cette attirance, l'homme qui songe à un rôle dans la vie: *devenir acteur*, peut, d'une manière tout à fait naturelle, sentir que son devoir est d'aller juste vers le spectacle. Mais il peut aussi sentir autre chose, sentir que tout ce don, tout cet amour est une ouverture vers une autre compréhension; et sentir que cette compréhension il ne peut la trouver qu'à travers un travail personnel avec un maître, comme dans toutes les traditions intimes et ésotériques qui ont toujours existé.

C'est pour cette raison, que j'aimerais demander à moi, à notre ami Grotowski de nous rendre plus clair aujourd'hui de quelle manière et à quel degré son travail sur l'art dramatique prend une forme inséparable de la nécessité d'une évolution personnelle pour ceux qui travaillent autour de lui. Je voudrais qu'il jette la lumière là-dessus. Quant à moi, je suis convaincu que son activité dans le domaine de *l'art comme véhicule* est non seulement de la plus haute valeur pour le monde d'aujourd'hui, mais que personne d'autre ne peut ni l'imiter, ni le faire pour lui. Pour cette raison je lirai une simple conclusion: personne ne peut parler pour lui.

Ceci est la transcription de la conférence donnée par Peter Brook, en français, en mars 1987 à Florence.

52

le Performer

Jerzy Grotowski

Le Performer, avec une majuscule, c'est l'homme de l'action. Ce n'est pas l'homme qui joue un autre. Il est le danseur, le prêtre, le guerrier; il est en dehors des genres esthétiques. Le rituel est *performance*, une action accomplie, un acte. Le rituel dégénéré est spectacle. Je ne veux pas découvrir quelque chose de nouveau mais quelque chose d'oublié. Une chose si vieille que toutes les distinctions entre genres esthétiques ne sont plus valables.

Je suis *teacher of Performer*. Je parle au singulier. *Teacher*, c'est quelqu'un qui passe l'enseignement: l'enseignement doit être reçu, mais la manière pour l'apprenti de le redécouvrir, de se *rappeler* est personnelle. Comment le *teacher* lui-même a-t-il connu l'enseignement? Par l'initiation, ou par le vol. *Le Performer* est un état de l'être. L'homme de connaissance, on peut le penser par rapport à Castaneda si l'on aime sa couleur romantique. Je préfère penser à Pierre de Combes. Ou même à Don Juan décrit par Nietzsche: un rebelle qui doit conquérir la connaissance; même s'il n'est pas maudit par les autres, il se sent différent, comme un *outsider*. Dans la tradition hindoue on parle des *vratias* (les hordes rebelles). Un *vratia*, c'est quelqu'un qui est sur le chemin pour conquérir la connaissance. L'homme de connaissance dispose du *doing*, du *faire* et non pas d'idées ou de théories. Que fait pour l'apprenti le vrai *teacher*? Il dit: fais ça. L'apprenti lutte pour comprendre, pour réduire l'inconnu au connu, pour éviter le faire. Par le fait même de vouloir comprendre il résiste. Il peut comprendre seulement s'il fait. Il fait ou non. La connaissance est un problème de faire.

le danger et la chance

Si j'utilise le terme de guerrier on pense de nouveau à Castaneda, mais toutes les Écritures parlent aussi du guerrier. On le trouve aussi bien dans la tradition hindoue que africaine. C'est quelqu'un qui est conscient de sa propre mortalité. S'il faut affronter les cadavres, il les affronte, mais s'il ne faut pas tuer, il ne tue pas. Chez les indiens du Nouveau Monde on dit du guerrier qu'entre deux batailles il a le cœur tendre, comme une jeune

53

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

filie. Pour conquérir la connaissance il lutte, car la pulsation de la vie devient plus forte, plus articulée dans les moments de grande intensité, de grand danger. Le danger et la chance vont ensemble. Il n'y a de grande classe que par rapport à un grand danger. Lors d'un moment de défi apparaît la rythmatisation des pulsations humaines. Le rituel est un moment de grande intensité. Intensité provoquée. La vie devient alors rythmique. Le Performer sait lier l'impulsion corporelle à la sonorité (le flot de la vie doit s'articuler en formes). Les témoins entrent alors dans des états intenses car, disent-ils, ils ont senti une présence. Et cela, grâce au Performer qui est un pont entre le témoin et quelque chose. Dans ce sens, le Performer est pontifex, faiseur de ponts.

L'essence : étymologiquement il s'agit de l'être, de l'être-té. L'essence m'intéresse parce qu'elle n'a rien de sociologique. C'est ce qu'on n'a pas reçu des autres, ce qui ne vient pas de l'extérieur, qui n'est pas appris. Par exemple, la conscience (dans le sens *the conscience*, la "conscience morale") est quelque chose qui appartient à l'essence, et qui est tout à fait différent du code moral appartenant -lui- à la société. Si vous cassez le code moral, vous vous sentez coupable, et c'est la société qui parle en vous. Mais si vous faites un acte contre la conscience vous sentez le remords - cela est entre vous et vous-mêmes, et non entre vous et la société. Comme presque tout ce que nous possédons est sociologique, l'essence paraît peu de chose, mais elle est à vous. Dans les années cinquante, au Soudan, il y avait des jeunes guerriers dans les villages Kau. Chez le guerrier en organicité pleine, le corps et l'essence peuvent entrer en osmose et il paraît impossible de les dissocier. Mais cela n'est pas un état permanent, ça ne dure qu'une courte période. C'est, selon l'expression de Zéami, *la fleur de la jeunesse*. Par contre, avec l'âge, on peut passer du *corps-et-essence* au *corps de l'essence*. Cela à la suite d'une difficile évolution, évolution personnelle qui, en quelque sorte, est la tâche de chacun. La question-clé est : quel est ton processus ? Es-tu fidèle ou lutes-tu contre ton processus ? Le processus est comme le destin de chacun, le destin propre qui se développe (ou : qui juste se déroule) dans le temps. Alors : *quelle est la qualité de ta soumission à ton propre destin ?* On peut capter le processus si ce qu'on fait est en rapport avec nous-mêmes, si on ne *huit pas ce qu'on fait*. Le processus est lié à l'essence et, virtuellement, conduit au *corps de l'essence*. Lorsque le guerrier est dans le temps court de l'osmose *corps-et-essence* il doit capter son processus. Quand nous nous adaptons au processus le corps

54

devient non-résistant, presque transparent. Tout est léger, tout est évident. Chez le Performer le performing peut devenir très proche du processus.

le Je-Je

On peut lire dans les textes anciens : *Nous sommes deux. L'oiseau qui picore et l'oiseau qui regarde. L'un mourra, l'un vivra*. Ivres d'être dans le temps, préoccupés de picorer, nous oublions de faire vivre la partie de nous-mêmes qui regarde. Il y a alors le danger d'exister seulement dans le temps et nullement hors du temps. Se sentir regardé par l'autre partie de soi-même, celle qui est comme hors du temps, donne l'autre dimension. Il existe un Je-Je. Le second Je est quasi virtuel ; il n'est pas en nous le regard des autres, ni le jugement, c'est comme un regard immobile : présence silencieuse, comme le soleil qui illumine les choses et c'est tout. Le processus de chacun peut s'accomplir seulement dans le contexte de cette immobile présence. Je-Je : dans l'expérience le couple n'apparaît pas comme séparé, mais comme plein, unique.

Dans la voie du Performer on perçoit l'essence lors de son osmose avec le corps, ensuite on travaille le processus en développant le Je-Je. Le regard du *teacher* peut parfois fonctionner comme le miroir de la liaison Je-Je (cette liaison n'étant pas encore jalonnée). Quand le lien Je-Je est jalonné, le *teacher* peut disparaître et le Performer continuer vers le *corps de l'essence*. Celui que l'on peut reconnaître dans la photo de Gurdjieff vieux assis sur un banc à Paris. De l'image du jeune guerrier de Kau à celle de Gurdjieff, c'est le chemin du *corps-et-essence* au *corps de l'essence*. Le Je-Je ne veut pas dire être coupé en deux mais être double. Il s'agit ici d'être passif dans l'action et actif dans le regard (à l'inverse des habitudes). Passif veut dire être réceptif. Actif être présent. Pour nourrir la vie du Je-Je, le Performer doit développer non pas un organisme-masse, organisme des muscles, athlétique, mais organisme-canal à travers lequel les forces circulent.

Le Performer doit travailler dans une structure précise. En faisant des efforts, car l'endurance et le respect des détails sont le régime qui permet de rendre présent le Je-Je. Les choses à faire doivent être exactes. *Don't improvise, please!* Il faut trouver des actions simples, mais en prenant soin qu'elles soient maîtrisées et que ça dure. Sinon il ne s'agit pas du

55

filie. Pour conquérir la connaissance il lutte, car la pulsation de la vie devient plus forte, plus articulée dans les moments de grande intensité, de grand danger. Le danger et la chance vont ensemble. Il n'y a de grande classe que par rapport à un grand danger. Lors d'un moment de défi apparaît la rythmatisation des pulsations humaines. Le rituel est un moment de grande intensité. Intensité provoquée. La vie devient alors rythmique. Le Performer sait lier l'impulsion corporelle à la sonorité (le flot de la vie doit s'articuler en formes). Les témoins entrent alors dans des états intenses car, disent-ils, ils ont senti une présence. Et cela, grâce au Performer qui est un pont entre le témoin et quelque chose. Dans ce sens, le Performer est pontifex, faiseur de ponts.

L'essence : étymologiquement il s'agit de l'être, de l'être-té. L'essence m'intéresse parce qu'elle n'a rien de sociologique. C'est ce qu'on n'a pas reçu des autres, ce qui ne vient pas de l'extérieur, qui n'est pas appris. Par exemple, la conscience (dans le sens *the conscience*, la "conscience morale") est quelque chose qui appartient à l'essence, et qui est tout à fait différent du code moral appartenant -lui- à la société. Si vous cassez le code moral, vous vous sentez coupable, et c'est la société qui parle en vous. Mais si vous faites un acte contre la conscience vous sentez le remords - cela est entre vous et vous-mêmes, et non entre vous et la société. Comme presque tout ce que nous possédons est sociologique, l'essence paraît peu de chose, mais elle est à vous. Dans les années cinquante, au Soudan, il y avait des jeunes guerriers dans les villages Kau. Chez le guerrier en organicité pleine, le corps et l'essence peuvent entrer en osmose et il paraît impossible de les dissocier. Mais cela n'est pas un état permanent, ça ne dure qu'une courte période. C'est, selon l'expression de Zéami, *la fleur de la jeunesse*. Par contre, avec l'âge, on peut passer du *corps-et-essence* au *corps de l'essence*. Cela à la suite d'une difficile évolution, évolution personnelle qui, en quelque sorte, est la tâche de chacun. La question-clé est : quel est ton processus ? Es-tu fidèle ou lutes-tu contre ton processus ? Le processus est comme le destin de chacun, le destin propre qui se développe (ou : qui juste se déroule) dans le temps. Alors : *quelle est la qualité de ta soumission à ton propre destin ?* On peut capter le processus si ce qu'on fait est en rapport avec nous-mêmes, si on ne *huit pas ce qu'on fait*. Le processus est lié à l'essence et, virtuellement, conduit au *corps de l'essence*. Lorsque le guerrier est dans le temps court de l'osmose *corps-et-essence* il doit capter son processus. Quand nous nous adaptons au processus le corps

54

devient non-résistant, presque transparent. Tout est léger, tout est évident. Chez le Performer le performing peut devenir très proche du processus.

le Je-Je

On peut lire dans les textes anciens : *Nous sommes deux. L'oiseau qui picore et l'oiseau qui regarde. L'un mourra, l'un vivra*. Ivres d'être dans le temps, préoccupés de picorer, nous oublions de faire vivre la partie de nous-mêmes qui regarde. Il y a alors le danger d'exister seulement dans le temps et nullement hors du temps. Se sentir regardé par l'autre partie de soi-même, celle qui est comme hors du temps, donne l'autre dimension. Il existe un Je-Je. Le second Je est quasi virtuel ; il n'est pas en nous le regard des autres, ni le jugement, c'est comme un regard immobile : présence silencieuse, comme le soleil qui illumine les choses et c'est tout. Le processus de chacun peut s'accomplir seulement dans le contexte de cette immobile présence. Je-Je : dans l'expérience le couple n'apparaît pas comme séparé, mais comme plein, unique.

Dans la voie du Performer on perçoit l'essence lors de son osmose avec le corps, ensuite on travaille le processus en développant le Je-Je. Le regard du *teacher* peut parfois fonctionner comme le miroir de la liaison Je-Je (cette liaison n'étant pas encore jalonnée). Quand le lien Je-Je est jalonné, le *teacher* peut disparaître et le Performer continuer vers le *corps de l'essence*. Celui que l'on peut reconnaître dans la photo de Gurdjieff vieux assis sur un banc à Paris. De l'image du jeune guerrier de Kau à celle de Gurdjieff, c'est le chemin du *corps-et-essence* au *corps de l'essence*. Le Je-Je ne veut pas dire être coupé en deux mais être double. Il s'agit ici d'être passif dans l'action et actif dans le regard (à l'inverse des habitudes). Passif veut dire être réceptif. Actif être présent. Pour nourrir la vie du Je-Je, le Performer doit développer non pas un organisme-masse, organisme des muscles, athlétique, mais organisme-canal à travers lequel les forces circulent.

Le Performer doit travailler dans une structure précise. En faisant des efforts, car l'endurance et le respect des détails sont le régime qui permet de rendre présent le Je-Je. Les choses à faire doivent être exactes. *Don't improvise, please!* Il faut trouver des actions simples, mais en prenant soin qu'elles soient maîtrisées et que ça dure. Sinon il ne s'agit pas du

55

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

simple mais du banal.

ce dont je me souviens

Un des accès à la voie créative consiste à découvrir en soi-même une corporéité ancienne à laquelle on est relié par une relation ancestrale forte. On ne se trouve alors ni dans le personnage, ni dans le non-personnage. A partir des détails, on peut découvrir en soi un autre - le grand-père, la mère. Une photo, le souvenir des rides, l'écho lointain d'une couleur de la voix permet de re-construire une corporéité. D'abord une corporéité de quelqu'un de connu, et ensuite de plus en plus loin, la corporéité de l'inconnu, de l'ancêtre. Est-elle véridique ou non? Peut-être qu'elle n'est pas comme elle l'a été mais comme elle aurait pu être. Tu peux arriver très loin en arrière comme si la mémoire se réveillait. C'est un phénomène de réminiscence, comme si on se souvenait du Performer du rituel primaire. Chaque fois que je découvre quelque chose j'ai le sentiment que c'est ce dont je me souviens. Les découvertes sont derrière nous et il faut faire un voyage en arrière pour arriver jusqu'à elles. Avec la percée - comme dans le retour d'un exilé - peut-on toucher quelque chose qui n'est plus lié aux origines mais - si j'ose dire - à l'origine? Je le crois. L'essence est-elle arrière-fond de la mémoire? Je n'en sais rien. Quand je travaille très près de l'essence j'ai l'impression d'actualiser la mémoire. Quand l'essence est activée c'est comme si de très fortes potentialités s'activaient. La réminiscence est peut-être une de ces potentialités.

L'homme intérieur

Je cite: *Entre l'homme intérieur et l'homme extérieur il y a la même différence infinie qu'entre le ciel et la terre.*

Quand je me tenais dans ma cause première, je n'avais pas de Dieu, j'étais ma propre cause. Là, personne ne me demandait où je tendais ni ce que je faisais; il n'y avait personne pour m'interroger. Ce que je voulais, je l'étais et ce que j'étais je le voulais; j'étais libre de Dieu et de toutes choses.

Lorsque j'en sortis (en fluai) toutes les créatures

56

parlèrent de Dieu. Si l'on me demandait: - Frère Eckhart, quand êtes-vous sorti de la maison? - J'y étais encore il n'y a qu'un instant. J'étais moi-même, je me voulais moi-même et me connaissais moi-même, pour faire l'homme (qu'ici-bas je suis).

C'est pourquoi je suis non-né, et selon mon mode non-né je ne puis mourir. Ce que je suis selon ma naissance mourra et s'achèvera, car cela est dévolu au temps et va pourrir avec le temps. Mais dans ma naissance naquirent aussi toutes les créatures. Toutes éprouvent le besoin de s'élever de leur vie à leur essence.

Quand je reviens, cette percée est bien plus noble que ma sortie. Dans la percée-là, je suis au-dessus de toutes les créatures, ni Dieu, ni créature; mais je suis ce que j'étais, ce que je dois rester maintenant et à tout jamais. Quand j'arrive-là, personne ne me demande d'où je viens, ni où j'ai été. Là je suis ce que j'étais, je ne grandis ni ne diminue, car je suis là une cause immobile, qui fait mouvoir toutes choses.

NOTE: Une version de ce texte (basé sur la conférence de Grotowski) a été publiée en Mai 1987 par ART-PRESSE à Paris, avec la note suivante de Georges Banu: «Ce n'est ni un enregistrement, ni un compte-rendu que je propose ici mais des notes prises avec soin, au plus près des formules de Grotowski. Il faudrait les lire comme des indications de parcours et non pas comme les termes d'un programme, ni comme un document fini, écrit, clos. Les échos de la voix de l'émile peuvent parvenir jusqu'à nous, même si ses actes restent secrets». Les intertitres (sauf le dernier: "l'homme intérieur") sont de la rédaction ART-PRESSE. Le texte ci-dessus a été retravaillé et complété par Grotowski en vue de la présente publication. Grotowski y parle de son plus haut dessein. Identifier "le Performer" avec les stagiaires du "Centro di Lavoro" serait un abus. Il s'agit plutôt de la cime, de ce cas d'apprentissage qui, dans toute l'activité du "teacher of Performer" ne se présente que de rares fois.

57

simple mais du banal.

ce dont je me souviens

Un des accès à la voie créative consiste à découvrir en soi-même une corporéité ancienne à laquelle on est relié par une relation ancestrale forte. On ne se trouve alors ni dans le personnage, ni dans le non-personnage. A partir des détails, on peut découvrir en soi un autre - le grand-père, la mère. Une photo, le souvenir des rides, l'écho lointain d'une couleur de la voix permet de re-construire une corporéité. D'abord une corporéité de quelqu'un de connu, et ensuite de plus en plus loin, la corporéité de l'inconnu, de l'ancêtre. Est-elle véridique ou non? Peut-être qu'elle n'est pas comme elle l'a été mais comme elle aurait pu être. Tu peux arriver très loin en arrière comme si la mémoire se réveillait. C'est un phénomène de réminiscence, comme si on se souvenait du Performer du rituel primaire. Chaque fois que je découvre quelque chose j'ai le sentiment que c'est ce dont je me souviens. Les découvertes sont derrière nous et il faut faire un voyage en arrière pour arriver jusqu'à elles. Avec la percée - comme dans le retour d'un exilé - peut-on toucher quelque chose qui n'est plus lié aux origines mais - si j'ose dire - à l'origine? Je le crois. L'essence est-elle arrière-fond de la mémoire? Je n'en sais rien. Quand je travaille très près de l'essence j'ai l'impression d'actualiser la mémoire. Quand l'essence est activée c'est comme si de très fortes potentialités s'activaient. La réminiscence est peut-être une de ces potentialités.

L'homme intérieur

Je cite: *Entre l'homme intérieur et l'homme extérieur il y a la même différence infinie qu'entre le ciel et la terre.*

Quand je me tenais dans ma cause première, je n'avais pas de Dieu, j'étais ma propre cause. Là, personne ne me demandait où je tendais ni ce que je faisais; il n'y avait personne pour m'interroger. Ce que je voulais, je l'étais et ce que j'étais je le voulais; j'étais libre de Dieu et de toutes choses.

Lorsque j'en sortis (en fluai) toutes les créatures

56

parlèrent de Dieu. Si l'on me demandait: - Frère Eckhart, quand êtes-vous sorti de la maison? - J'y étais encore il n'y a qu'un instant. J'étais moi-même, je me voulais moi-même et me connaissais moi-même, pour faire l'homme (qu'ici-bas je suis).

C'est pourquoi je suis non-né, et selon mon mode non-né je ne puis mourir. Ce que je suis selon ma naissance mourra et s'achèvera, car cela est dévolu au temps et va pourrir avec le temps. Mais dans ma naissance naquirent aussi toutes les créatures. Toutes éprouvent le besoin de s'élever de leur vie à leur essence.

Quand je reviens, cette percée est bien plus noble que ma sortie. Dans la percée-là, je suis au-dessus de toutes les créatures, ni Dieu, ni créature; mais je suis ce que j'étais, ce que je dois rester maintenant et à tout jamais. Quand j'arrive-là, personne ne me demande d'où je viens, ni où j'ai été. Là je suis ce que j'étais, je ne grandis ni ne diminue, car je suis là une cause immobile, qui fait mouvoir toutes choses.

NOTE: Une version de ce texte (basé sur la conférence de Grotowski) a été publiée en Mai 1987 par ART-PRESSE à Paris, avec la note suivante de Georges Banu: «Ce n'est ni un enregistrement, ni un compte-rendu que je propose ici mais des notes prises avec soin, au plus près des formules de Grotowski. Il faudrait les lire comme des indications de parcours et non pas comme les termes d'un programme, ni comme un document fini, écrit, clos. Les échos de la voix de l'émile peuvent parvenir jusqu'à nous, même si ses actes restent secrets». Les intertitres (sauf le dernier: "l'homme intérieur") sont de la rédaction ART-PRESSE. Le texte ci-dessus a été retravaillé et complété par Grotowski en vue de la présente publication. Grotowski y parle de son plus haut dessein. Identifier "le Performer" avec les stagiaires du "Centro di Lavoro" serait un abus. Il s'agit plutôt de la cime, de ce cas d'apprentissage qui, dans toute l'activité du "teacher of Performer" ne se présente que de rares fois.

57

Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski



Encarte do Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski publicado na primavera de 1987, em que já se observa a transição de seu nome para Workcenter of Jerzy Grotowski.

Le Centre International de Recherche Théâtrale

Direction Peter Brook et Micheline Rozan

a le plaisir de vous convier

à la

RENCONTRE

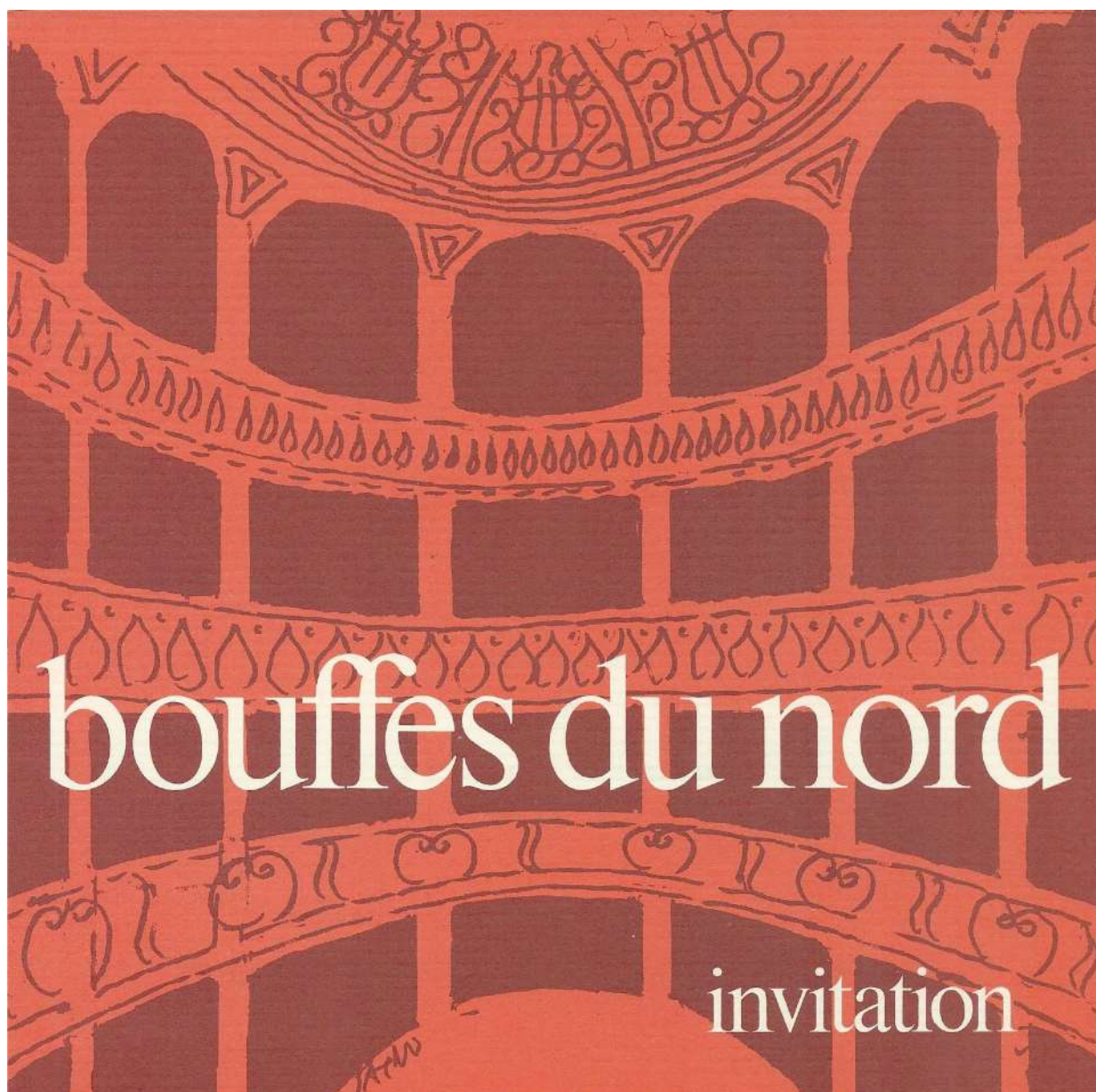
Grotowski Aujourd'hui

qui aura lieu au Théâtre des Bouffes du Nord

Dimanche 24 Septembre 1989

de 18 à 23 heures

Convite emitido pelo Centre International de Recherche Théâtrale, de Peter Brook, para o encontro "Grotowski Aujourd'hui", setembro 1989.



Convite emitido pelo Centre International de Recherche Théâtrale, de Peter Brook, para o encontro "Grotowski Aujourd'hui", setembro 1989.

sous le haut patronage de Jack Lang
Ministre de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire

à l'initiative de Michelle Kokosowski

et en présence de
Jerzy Grotowski

Le Centre International de Recherche Théâtrale
 Direction Peter Brook et Micheline Rozan

invite à la rencontre

GROTOWSKI AUJOURD'HUI

Dimanche 24 septembre 1989 de 18 h à 23 h

AUX BOUFFES DU NORD

Peter Brook
introduction

Raymonde Temkine
parcours

Roberto Bacci
 Carla Pollastrelli
Centro di Lavoro di Grotowski
(Pontedera - Italie)

Georges Banu
témoignage

Jerzy Grotowski et Peter Brook
entretien

Le Centre National d'Art et de Culture
Georges Pompidou
 Président Hélène Ahrweiler

présente

films et vidéo théâtre
sur les œuvres de Jerzy Grotowski

du Mercredi 20 au Dimanche 24 Septembre 1989
 de 17 h à 19 h (petite salle - 1^{er} sous-sol)

ENTRÉE LIBRE

Cartaz com a programação realizada com Jerzy Grotowski em Paris em setembro de 1989.

Il progetto **GROTOWSKI, LA PRESENZA ASSENTE** è realizzato con il contributo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, della Regione Emilia Romagna, della Provincia di Modena e con il patrocinio dell'Università di Bologna/Dipartimento di Musica e Spettacolo, dell'Università di Ferrara/Istituto di Discipline storico-artistiche, dell'Università di Parma/Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo.

Un caloroso ringraziamento per la collaborazione va a Michel Propper e a Production du Troisième Etage, al Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera e a tutti gli artisti, i critici e gli studiosi che hanno aderito al nostro invito.

Informazioni:
DRAMA TEATRI, Via San Geminiano, 3 Modena
 Tel. 059 216800/214642

Teatro Storchi, Largo Garibaldi 5
Teatro San Geminiano, Via San Geminiano 3
Teatro Tenda (ex cinema Italia), Via Caduti di Guerra 75
Sala Santa Chiara, Via degli Adelardi 4
Cinema Astra, Via S. Rismondo

DRAMA TEATRI
COMUNE DI MODENA

GROTOWSKI la presenza assente



Modena
5 - 6 - 7 - 8 ottobre 1989

GIOVEDÌ 5 OTTOBRE

ore 19 Teatro San Geminiano
TEATRO DELLE RADICI (Argentina)
SOBRE EL CORAZON DE LA TIERRA
 regia di Cristina Castrillo

ore 21 Teatro San Geminiano
NIEUWPOORTPRODUKTIE (Gand, Belgio)
LES NUITS
 regia di Erik De Volder
 replica 6 ottobre ore 19,30

VENERDÌ 6 OTTOBRE

ore 10/13 Sala Santa Chiara
PROIEZIONE DEI FILM SUL LAVORO
DI GROTOWSKI AL TEATR LABORATORIUM

ore 15,30 Teatro Storchi
GROTOWSKI, L'IMPATTO SUL MONDO
TEATRALE
 EUGENIO BARBA, MARIA DE LA LUZ HURTADO,
 FRANCO QUADRI, RENATA MOLINARI,
 GIANNI MANZELLA, PIERGIORGIO GIACCHÉ

ore 21,30 Cinema Astra
MAHABHARATA di PETER BROOK
 Film - Proiezione a invito

SABATO 7 OTTOBRE

ore 10/13 Sala Santa Chiara
PROIEZIONE DEI FILM SUL LAVORO
DI GROTOWSKI AL TEATR LABORATORIUM

ore 16 Teatro Storchi
GROTOWSKI, L'ARTE COME VEICOLO
 testimonianze di PETER BROOK, GEORGES BANU,
 FERDINANDO TAVIANI

ore 21 Teatro Storchi
JERZY GROTOWSKI, INCONTRO
 tavola rotonda

ore 24 Sala Santa Chiara
MAHABHARATA di PETER BROOK
 Versione televisiva - Proiezione a invito

DOMENICA 8 OTTOBRE

ore 19,30 Teatro San Geminiano
TEATRO DELLE RADICI (Argentina)
SOBRE EL CORAZON DE LA TIERRA
 regia di Cristina Castrillo

ore 21 Teatro Tenda
I GNAWA DI MARRAKECH
 musica e danze della Confraternita degli Schiavi

Encarte da programação do Workcenter of Jerzy Grotowski em Modena, 1989.

La publication "Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski" ayant été mise sous presse au début de 1988, les données qu'elle contient remontent à cette période. Nous donnons donc ci-dessous les informations mises à jour.

Le **Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski**, après avoir accompli le programme triennal 1986/1989, poursuit son activité en Toscane dans le cadre du **Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale** avec la contribution de la **Regione Toscana** et en collaboration avec Peter Brook - **Centre International de Recherche Théâtrale**, Paris, France. Parmi d'autres, l'**International Center of Theatre Creation, Ltd.**, New York, USA, lui a accordé par deux fois une subvention.

Jusqu'à maintenant plus de 300 jeunes artistes, en provenance de l'Italie, de la France, de toute l'Europe et des deux Amériques, se sont engagés dans l'activité du **Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski**; la durée de leur participation au programme est différenciée: elle varie approximativement de quelques jours à une année.

Pour les candidats au prochain cycle d'activités sont prévues deux sessions, à la fin des mois d'octobre et de novembre. Il est nécessaire de s'inscrire préalablement en envoyant une lettre avec le curriculum vitae et la description des intérêts et des finalités artistiques du candidat. De '86 à '89 le **Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski** a, en outre, tenu des sessions de travail à l'**University of California**, Irvine, financées par le **National Endowment for the Arts**, Washington, DC, USA.

Dans le cadre des activités du **Centro di Lavoro**, durant ce dernier mois d'août, a débuté l'**Atelier di Regia** dirigé par Jerzy Grotowski; l'**Atelier** s'adresse aux jeunes metteurs en scène qui dirigent leur propre compagnie/groupe permanent provenant de toute l'Europe (durant la première session principalement de l'Italie) et leurs donne la possibilité de se confronter avec certains noeuds fondamentaux du métier de metteur en scène de théâtre.

Profitant de cette occasion nous remercions Mr. Serge François pour sa collaboration et son soutien.



Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale
Via Manzoni, 22 · 56025 PONTEDERA, Italie
Tel. 0587 55720-57034 Fax 0587 213631

Pontedera TEATRO

Bimestrale d'informazione
del Centro per la Sperimentazione
e la Ricerca Teatrale di Pontedera

Anno I - n. 3 Maggio 1991
Direttore responsabile: Alessandro Froini
Sped. in abb. post. gruppo IV/70
Autor. Trib. Pisa n. 10 del 23/4/1990

3



Censuolmen Libera. Foto M. Bazzano

Il laboratorio Buti

Buti sta diventando un centro propulsore di cultura teatrale con la stagione, le produzioni, il teatro per ragazzi, una sartoria teatrale; un centro che si espande al di là dei propri confini con gli accordi con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera e con possibili collaborazioni con altre compagnie (come già il Boccaccio insieme alla Compagnia di Ugo Chiti) o con altre situazioni (es. l'alloggiamento a Livorno di una Cavalieria Rusticana tra Verga e Mascagni). Ormai si può parlare di progetto culturale Buti o meglio del laboratorio Buti e molti dei piccoli teatri della Toscana, da poco riaperti, guardano ad esso come ad un modello, facendo però l'errore di non considerare le radici dalle quali si è alimentato, che sono la cultura del luogo (Il Maggio) e il gusto della sperimentazione teatrale più avanzata.

E' un esperimento che ci ha permesso di fare di Buti una terra di scontro tra tradizioni popolari e tradizioni del teatro, nel tentativo o anche nella nascita di un nuovo linguaggio. Due sono i canali attraverso i quali si cerca di portare avanti questo progetto: uno, il più evidente ed avanzato, è quello che si manifesta attraverso le produzioni, l'altro, il più delicato, attraverso il tipo di scelta degli spettacoli ospitati durante la stagione di prosa ufficiale.

A Buti in questi anni, sono stati prodotti, per la regia mia e di Paolo Billi, tredici spettacoli: sette finanziati dal Centro di Pontedera, quattro dal Teatro Francesco di Bartolo, due con collaborazioni esterne (il Comune di Livorno e il Centro di Fiesole). Con questi spettacoli si è cercato di fondare un tipo di linguaggio teatrale dove venissero a confluire alcune forme di sperimentazione di questi ultimi anni insieme al teatro della tradizione e al patrimonio popolare del canto in ottava o "in maggio", in un tentativo di contaminazione che probabilmente scontenta e spiazza in particolare quei "puristi" che

difendono i generi come forme riconoscibili e decodificabili e perciò facile oggetto di indagine; cosa questa che nel passato ha pesato molto nel giudizio sul "maggio" relegando lo stesso ad una forma culturale di carattere folclorico, non degna di appartenere "alla pari" alle altre forme teatrali.

Sembra difficile combinare questi tre diversi modi di concepire il teatro, ma a Buti è stato possibile perché sia gli attori di tradizione che quelli della sperimentazione teatrale, e anche i maggianti, hanno accettato, ognuno dal proprio punto di vista, esaltando il proprio specifico e le proprie differenze, di mettersi in dubbio, mettendo in gioco le proprie certezze e credenze; si è creato così la possibilità di poter definire, ora, l'esperienza vissuta a Buti come quella di un laboratorio che ha già regole, metodologie, stili, che portano verso un modo originale di scrittura scenica con un proprio linguaggio autonomo non più riconducibile a quei generi dai quali si è alimentato.

Al di là del mio lavoro e di quello di Billi, rivolto in particolare alla regia e alla drammaturgia, hanno contribuito a rendere chiaro questo percorso, oltre all'apporto culturale del Centro di Pontedera, le collaborazioni instaurate volta volta con Renata Molinari, Leontina Collaceto, Andrea Taddei, Jurai Saleri. Insieme alla compagnia del Maggio, il vero ensemble, intorno al quale tutto ruota, hanno lavorato attori professionisti di differente esperienza, estrazione e formazione quali Elisabeth Albahaka, Maria Fabbri, Toni Servillo, Marion D'Amburgo, Luisa e Silvia Pasello, Paola Casale, Massimo Salvanti, Tommaso e Armando Carrara, ed altri che hanno accettato con entusiasmo la sfida che il luogo e le condizioni di lavoro ponevano. Questa esperienza, al di là dei toni che possono sembrare trionfalistici, è legata ad un che di instabile e di fragile, perché ancora non siamo riusciti a creare, per problemi essenzialmente finanziari, una équipe

che possa lavorare durante tutto l'arco di un anno e non solo durante la crescita e la messa in scena dello spettacolo che è necessario, per gli stessi motivi, allestire in un massimo di sessanta giorni. Questa precarietà probabilmente potrà sembrare stimolante, ma è uno dei veri problemi da risolvere.

Al di là delle produzioni, a Buti, nel suo piccolo teatro restaurato, si tiene una regolare stagione di prosa, con la quale, in qualità di direttore artistico, cerco di continuare il senso del progetto che mi guida nelle produzioni: ecco allora il mettere accanto spettacoli, esperienze di segno assolutamente diverso, che servono a rendere attivo e critico un pubblico che altrove sempre di più rinuncia al suo ruolo di spettatore. In quattro anni di stagione a Buti avremo ospitato una cinquantina di spettacoli di livello nel panorama teatrale italiano. Si è così creato un pubblico che è pronto a recepire accanto agli spettacoli più tradizionali e consolatori, anche esperienze ai limiti quali i lavori di Testori interpretati da Branciaroli (In Exitu) o da Adriana Innocenti (Erodiade), Laura Betti col suo recital di poesie di Pasolini, la Raffaele Sanzio, Carlo Cecchi con il suo Amleto e i suoi Molière, i Magazzini, Leo Ferré, ecc.

Per quest'anno la stagione è andata particolarmente bene ed il teatro è quasi sempre stato esaurito con un pubblico che, a parte un nucleo fisso di sessanta persone, si è sempre rinnovato in base alle proposte; con la possibilità, per il teatro, di poter contare su un numero di spettatori superiore almeno cinque volte la capienza stessa (200 posti) del Teatro Francesco Di Bartolo. La stagione è finanziata con un contributo del Comune di Buti a cui si aggiunge la possibilità di poter ottenere alcuni spettacoli gratuiti ETTI, tramite la Fondazione Toscana Spettacoli.

Dario Marancini
Direttore Artistico del Teatro
Francesco di Bartolo di Buti



Maggio • Giugno 1991

Jornal-informativo do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera em que se apresenta do programa de trabalho desenvolvido pelo Workcenter of Jerzy Grotowski entre 1985 e 1991.

PontederaTEATRO

2

Il Workcenter of Jerzy Grotowski

Nel 1985 il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale propose a Jerzy Grotowski - un maestro che ha profondamente mutato il volto del teatro nella seconda metà di questo secolo - di creare in Toscana un istituto stabile dove condurre un'attività di ricerca sistematica.

Il *Workcenter* (Centro di Lavoro) di Jerzy Grotowski nasce nel 1986 a Pontedera per iniziativa del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, con il contributo della University of California, in collaborazione con il Centre International de Créations Théâtrales di Peter Brook.

Il *Workcenter* funziona con il contributo della Regione Toscana, ma ha anche ricevuto dei fondi dalla Rockefeller Foundation dell'International Center of Theater Creation di New York.

Le attività che vi vengono svolte hanno come base la pratica sistematica degli elementi tecnici delle arti performative e la loro relazione con le tradizioni antiche. Obiettivo del *Workcenter* di Jerzy Grotowski è trasmettere ad alcuni individui delle generazioni più giovani le conclusioni - pratiche, tecniche, metodologiche e creative - legate al lavoro che Grotowski ha sviluppato negli ultimi trenta anni. Gli stagiaires che prendono parte alle attività sistematiche del *Workcenter* sono persone con esperienza artistica nel campo delle arti performative e che dispongono non solo dell'interesse specifico, ma anche delle capacità creative e della determinazione necessarie per un lavoro basato sul rigore e la precisione.

Non si tratta comunque, in nessun modo, di una scuola. È piuttosto un istituto creativo di educazione permanente mirato ad artisti adulti, responsabili di se stessi, in cui l'arte drammatica è veicolo dello sviluppo individuale.

Gli aspetti tecnici rudimentali sono i seguenti:

- Relazione: precisione/organicità.
- Relazione: tradizione/lavoro personale.
- Relazione: rituale/performance.
- Danza e ritmo.
- Canzo.
- Vibrazione della voce.
- Risonatori del corpo e risonanza spaziale.
- Respirazione.
- Consapevolezza dello spazio e reazioni ai suoi elementi costitutivi.
- Improvvisazione: gli impulsi/la coscienza vigilante.
- Improvvisazione all'interno di una struttura.
- Montaggio delle azioni fisiche.
- Montaggio in relazione alla performance e/o in relazione al ruolo.
- Ricerca di una linea precisa e di una logica degli impulsi e delle azioni fisiche: la partitura.

Stagione 1985/86

Nell'estate 1985, in una villa della famiglia Prescobaldi, si svolge, a prefazione del *Workcenter* di Jerzy Grotowski, un seminario pratico internazionale della durata di due mesi, a cui partecipano, oltre a giovani artisti di teatro italiani, anche artisti provenienti da Francia, U.S.A., Messico, Canada e altri.

In quell'occasione Grotowski tiene anche una conferenza pubblica al Gabinetto Vieusseux a Firenze. Il cui testo, con il titolo *Tu sei figlio di qualcuno*, è stato pubblicato su *Livres d'Ombra* n.17, oltre che su riviste straniere (fra cui per esempio *The Drama Review* di New York, e *L'Europeo* di Parigi).

Durante lo stesso anno Grotowski, già Professor Honoris Causa della University of Pittsburgh, è nominato Doctor Honoris Causa della De Paul University di Chicago.

Nel resto della stagione 1985/86 Grotowski conduce il suo *Objective Drama Program* alla University of California, Irvine.

Intanto, viene individuato e scelto, nei dintorni di Pontedera, il luogo che sarà la sede attrezzata del *Workcenter*. È una cascina adibita in passato alla produzione agricola, che viene ristrutturata e rimane a disposizione esclusiva del *Workcenter*. Lo spazio di lavoro consiste di tre sale, di cui due con pavimento di legno, con ambienti di servizio, per una superficie complessiva di 650 m².

Stagione 1986/87

All'inizio della stagione 1986/87, nei primi giorni di agosto, cominciano a pieno ritmo le attività del *Workcenter* di Jerzy Grotowski.

Vengono svolte tre sessioni di selezione, di cui due rivolte a individui, cui partecipano persone provenienti da tutta Italia e dal mondo (per esempio da Francia, Inghilterra, Svezia, Svizzera, Colombia, Canada, U.S.A., ecc.), ed una rivolta a Gruppi del giovane teatro di ricerca italiani e stranieri. Con gli stagiaires accettati, il cui luogo di provenienza varia dall'Italia al Canada, diretti dall'équipe di assistenti di Grotowski, cominciano le attività pratiche regolari. Viene iniziato il lavoro sui canti tradizionali e vengono poste le basi del training creativo proprio al lavoro del *Workcenter*.

Nel 1986 Grotowski è nominato Cittadino Onorario di Pontedera, ed è eletto nel 1987 Honorary Foreign Member of the American Academy of Arts and Sciences.

Oltre all'attività sistematica interna al *Workcenter*, si tiene a Pontedera un seminario teorico di alcuni giorni, che fornisce agli invitati, per lo più studiosi, intellettuali e uomini di teatro, i materiali d'informazione e di riflessione per un approccio alla fase attuale del lavoro di Grotowski.

In marzo, a Firenze, in Palazzo Medici Riccardi, si tiene una conferenza stampa dove, per la prima volta, Grotowski, insieme a Peter Brook, parla pubblicamente del programma di attività del *Workcenter*. Gli interventi di Peter Brook e di Roberto Bacci, direttore del CSRT, saranno pubblicati, con i titoli rispettivamente di *Grotowski, l'arte come veicolo* e *Un lavoro necessario*, nella brochure edita dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale l'anno seguente, e nel numero 5, anno III n.2 di *Teatro e Storia*.

In maggio, Grotowski conduce l'*Objective Drama Program* all'University of California, Irvine.

Durante la stagione 1986/87 inizia la cooperazione sistematica tra il *Workcenter* di Jerzy Grotowski e il Centre International de Créations Théâtrales di Parigi.

Stagione 1987/88

Dato il crescente numero di stagiaires che prendono parte alle attività regolari del *Workcenter*, il lavoro sistematico comincia a strutturarsi in gruppi paralleli, ciascuno con un programma di lavoro specifico.

Fin dall'inizio accompagna Grotowski, come suo collaboratore, Thomas Richards, dagli Stati Uniti.

Durante la stagione 1987/88 arriva dalla Francia, e anche lei diventa collaboratore sistematico, Maud Robert. Anche in questa stagione vengono svolte sessioni di selezione, con artisti provenienti dall'Italia e dall'estero, per determinare i candidati per le attività del *Workcenter* che, per l'87/88, comprenderanno, oltre che italiani, persone provenienti da Francia, Belgio, Grecia, Olanda, Danimarca, Portogallo, Polonia, Messico, Colombia, e Canada.

Oltre alla propria attività a Pontedera,

il *Workcenter* organizza nel luglio 1987, in collaborazione e con i fondi del Centre d'Aide Technique et de Formations Théâtrales di Bruxelles (Belgio), un incontro di lavoro con Gruppi del giovane teatro e Ensembles di teatro di ricerca dell'Europa del Nord (Francia, Belgio, Olanda, Svezia, Germania, ecc.), allo Château de l'Hermitage (Francia); l'incontro - a prescindere dalle dimostrazioni e dalle analisi degli spettacoli - si articola in tre sessioni pratiche consecutive (di circa dieci giorni ciascuna) con gli attori ed i registi, sotto la direzione di Grotowski e della sua équipe di quattro assistenti; tra di loro Jim Slowiak, un assistente permanente di Grotowski all'University of California, Irvine, che dopo un periodo di collaborazione con il *Workcenter* è diventato Professore d'Arte Drammatica alla Akron University (U.S.A.).

Il *Workcenter* conduce anche uno stage di formazione professionale in collaborazione con la Regione Toscana.

Nella primavera del 1987 il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale pubblica una brochure che contiene, insieme ad un'informazione sugli aspetti tecnici del *Workcenter* ed ai summenzionati testi di Peter Brook e Roberto Bacci, un testo di Jerzy Grotowski: *Il Performer*.

Oltre alla versione italiana, la piccola pubblicazione contiene la versione inglese e francese degli stessi testi. È il caso qui di ricordare che ogni anno vengono pubblicati, in Italia ed all'estero, studi ed analisi sul lavoro passato e presente di Jerzy Grotowski, e si moltiplicano le traduzioni e riedizioni del suo libro *Verso un teatro povero*. Tra i libri di altri autori su Grotowski e sul suo lavoro viene tradotto dal testo originale inglese e pubblicato nel 1987 dalla Casa Usher *Jerzy Grotowski* di Jennifer Kurnieja. Inoltre, il testo *Il Performer* di Jerzy Grotowski viene pubblicato nel numero 4, anno III, n.2 di *Teatro e Storia*. Nel numero 5, anno III, n.3 della stessa rivista, oltre ai già ricordati interventi di Peter Brook e di Roberto Bacci si possono leggere tre articoli intorno a *Il Performer* di Jerzy Grotowski di Ferdinando Taviani, Franco Ruffini e Fabrizio Cruciani. Lo stesso numero contiene anche un importante testo di Eugenio Barba, *La testa sponda del fiume*.

Nel maggio 1988 Grotowski continua il suo *Objective Drama Program* alla University of California, Irvine, ed in giugno tiene una conferenza all'Actor's Studio di New York sul metodo delle azioni fisiche di C.S. Stanislavskij.

Stagione 1988/89

Continua l'attività sistematica del *Workcenter* di Jerzy Grotowski con i giovani artisti di teatro, concentrata sugli elementi fondamentali dell'artigianato creativo. Un accento particolare è posto sulla partitura delle azioni fisiche, sui canti vibratorii e sugli elementi di lavoro sul testo; tutto questo in relazione alle antiche tradizioni performative.

Alle sessioni di selezione dell'agosto 1988 partecipano giovani artisti, oltre che dall'Italia e dal resto d'Europa (Francia, Germania, Svizzera, Grecia, Belgio, Inghilterra, Spagna, e altri), anche dagli Stati Uniti d'America e dall'America Latina (Argentina, Venezuela, Perù, Colombia, e altri).

Per ogni stagiaire selezionato la durata minima di permanenza al *Workcenter* è ora stabilita ad un anno. Durante questa stagione, per la prima volta, alcuni storici del teatro ed artisti di teatro vengono invitati a testimoniare degli effetti del lavoro pratico degli stagiaires del *Workcenter* di Jerzy Grotowski.

Cominciano inoltre a essere effettuati

scambi di lavoro tra un gruppo del *Workcenter* e diversi Gruppi del giovane teatro e Ensembles di ricerca di tutta Italia.

Durante gli scambi di lavoro il Gruppo incontrato presenta al gruppo del *Workcenter* il proprio lavoro (spettacoli o frammenti di spettacoli, esercizi, training). Ha poi la possibilità di osservare i diversi elementi pratici del lavoro del gruppo del *Workcenter*: strutture performative, esercizi, training. Infine Grotowski conduce un'analisi tecnica dei lavori presentati. I due gruppi non si mescolano mai nel lavoro pratico.

Gli scambi di lavoro hanno di solito una durata variabile da 1 a 3 giorni (in casi di Gruppi provenienti da molto lontano l'incontro può durare fino a 4-6 giorni).

I gruppi invitati non sono stati e non sono attualmente individuati e selezionati a partire da loro richieste via lettera, ma a partire da notizie ricevute dalle varie personalità artistiche di grande competenza che cooperano con il *Workcenter* di Jerzy Grotowski, oppure attraverso conoscenze personali del loro lavoro.

Nel 1988, per iniziativa della Regione Toscana, il *Workcenter* conduce un corso di formazione professionale della durata di quasi tre mesi per giovani artisti di teatro, italiani e della Comunità Europea. Nel luglio dello stesso anno, in occasione del Festival di Santarcangelo diretto da Roberto Bacci, Grotowski tiene una conferenza pubblica sul lavoro di C.S. Stanislavskij, e in ottobre presenta a Roma l'edizione italiana de *Il punto in movimento* di Peter Brook.

Nel febbraio 1989, nell'ambito del progetto della Provincia di Pisa *Abitare il teatro*, Grotowski tiene nei locali del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale una conferenza sul terzo livello del monaggio.

Nello stesso periodo l'Ensemble moscovita di teatro diretto da Anatolij Vasil'ev arriva a Pontedera per incontrare Grotowski e rendergli omaggio. A Taormina, il 5, 6 e 7 maggio ha luogo un dialogo pubblico tra Jerzy Grotowski e Peter Brook, in occasione delle manifestazioni per la consegna del *Premio Europa per il Teatro* a Peter Brook.

Durante il resto del mese di maggio Grotowski conduce l'*Objective Drama Program* all'University of California, Irvine.

Stagione 1989/90

In questa stagione, nel campo del lavoro sistematico con gli stagiaires del *Workcenter* di Jerzy Grotowski viene compiuto un salto di livello tecnico. Vengono sviluppate e concretizzate delle strutture performative complesse, in cui si articolano azioni individuali e collettive rigorose e ripetibili nei minimi dettagli, dalle quali viene eliminato ogni elemento estraneo o superfluo.

In queste strutture performative, sulle quali il lavoro era già stato iniziato nelle stagioni precedenti, i canti antichi tradizionali possiedono un ruolo di preminenza.

D'altra parte, speciale attenzione è riservata alla partitura rigorosa delle azioni fisiche e del tempo-ritmo. Il lavoro sistematico è ora articolato in due gruppi paralleli, uno diretto da Thomas Richards e l'altro da Maud Robert, entrambi in stretta relazione pratica con Grotowski.

Anche quest'anno si tengono sessioni di selezione, cui prendono parte giovani professionisti di teatro dall'Italia e da Spagna, Francia, Inghilterra, Germania, Belgio, Grecia, Austria, Olanda, Polonia, Ungheria, Messico, Stati Uniti, Brasile, Argentina, Hong Kong, Repubblica Popolare di Cina,

Jornal-informativo do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera em que se apresenta do programa de trabalho desenvolvido pelo Workcenter of Jerzy Grotowski entre 1985 e 1991.



Foto Maurizio Biscarino

ecc. Il tempo minimo di permanenza di ogni individuo accettato all'interno del *Workcenter* è di un anno.

Ogni stagiaire inoltre deve essere in grado di sostenere autonomamente le spese del proprio vitto e alloggio. Durante il luglio '89 ha luogo l'*Atelier di Puglia* condotto da Jerzy Grotowski. Si rivolge a giovani registi italiani che dirigono una loro compagnia permanente e offre loro la possibilità di confrontarsi con i nodi fondamentali del mestiere.

Anche nel caso dell'*Atelier di Puglia* la partecipazione non dipende da domande e richieste inoltrate via lettera, ma dalla conoscenza diretta, per esempio mediante gli scambi di lavoro con i gruppi del *Workcenter*.

Nel quadro della cooperazione con il Centre International de Créations Théâtrales si svolge, il 24 settembre '89, nel teatro Bouffes du Nord di Parigi una sessione pubblica, *Grotowski aujourd'hui*, organizzata da Peter Brook con la collaborazione di Michele Kokosowski. Durante la sessione Jerzy Grotowski analizza il lavoro pratico del *Workcenter*. Partecipano attivamente, oltre a Peter Brook, Raymond Temkine, Roberto Bacci, Carla Pollastrelli e Georges Ibanu.

Nella stessa occasione Grotowski riceve dal Ministro della Cultura della Repubblica Francese Jack Lang il grado di Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Nei medesimi giorni il Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou presenta una rassegna di film e video sulle opere di Jerzy Grotowski.

Il 5, 6 e 7 ottobre, a Modena, il Centro San Geminiano organizza una serie di manifestazioni pubbliche intitolata *Grotowski, la presenza assente*, con la partecipazione dello stesso Grotowski, di artisti quali Peter Brook, Eugenio Barba, Anatolij Vasil'ev e specialisti quali Ferdinando Taviani, Georges Ibanu e Franco Quadri. Sono continuati nel frattempo gli scambi di lavoro con Gruppi di giovane teatro e Ensembles di teatro di ricerca di tutta Italia e dall'estero (per esempio da Francia, Svezia, U.R.S.S., ecc.). Anche in questi scambi di lavoro ogni gruppo mostra all'altro gli aspetti creativi e gli elementi tecnici del proprio lavoro, senza che siano mescolati i lavori pratici dei due gruppi.

In questo contesto si situa, alla fine del mese di aprile lo scambio di lavoro di diversi giorni tra un gruppo del *Workcenter* e l'Ensemble moscovita di

teatro diretto da Anatolij Vasil'ev. Inoltre, ancora durante il mese d'aprile Grotowski, nell'ambito del programma dell'Università della Terza Età di Pontedera dal titolo *Padri e Figli* tiene una conferenza al CSRT.

In maggio-giugno ha luogo un ciclo di numerosi scambi di lavoro tra un gruppo del *Workcenter* e Gruppi del giovane teatro francese e spagnolo. Questo ciclo di scambi di lavoro è stato organizzato principalmente dall'Académie Expérimentale des Théâtres diretta da Michelle Kokosowski.

In questo modo si inizia una collaborazione a lungo termine con l'Académie Expérimentale des Théâtres.

Stagione 1990/91

I due gruppi paralleli di Grotowski diretti da Thomas Richards e Maud Robert entrano in un nuovo periodo di attività.

L'accento particolare del lavoro pratico sistematico con gli stagiaires del *Workcenter* è - in questa stagione - la congiunzione di spontaneità e precisione. Questo accento domina in tutti i campi di attività e dà origine, per esempio - in uno dei due gruppi del *Workcenter* - alla ricostruzione ed alla rielaborazione degli esercizi dell'attore - plastici e fisici - creati nel Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, ma anche degli esercizi fisici dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Questa rielaborazione degli esercizi era già stata intrapresa durante la stagione precedente.

La congiunzione di spontaneità e precisione, comunque, è applicata principalmente ad ogni forma del lavoro creativo, in cui le strutture performative cercano radici nelle tradizioni antiche.

Il leit-motiv è la partitura delle azioni individuali e collettive, la tecnica del tempo-ritmo, e - come fondamento - i canti vibratorii.

L'ambito principale del lavoro del *Workcenter of Jerzy Grotowski* sono dunque ora le strutture performative con gli elementi del testo.

In questo quadro, con una composizione parzialmente rinnovata di stagiaires è stato aperto un nuovo processo di lavoro, verso una sempre crescente articolazione dei dettagli di ogni singola azione e verso la concatenazione logica interna fra un frammento e l'altro.

Come ogni anno vengono svolte sessioni di selezione. Oltre che dall'Italia

vi partecipano artisti da Francia, Spagna, Germania, Belgio, Svizzera, Olanda, Grecia, Danimarca, Argentina, Stati Uniti, Israele e altri.

Ogni stagiaire è accettato per un periodo minimo di un anno, con la condizione che sia economicamente autosufficiente per il proprio vitto e alloggio. Come nelle altre stagioni alcuni stagiaires ricevono, su raccomandazione del *Workcenter*, borse di studio ministeriali dai loro Governi.

Le persone che prendono parte alle attività del *Workcenter* durante la stagione 1990/91 sono, oltre che di cittadinanza italiana, anche francese, statunitense, haitiana, polacca, inglese, portoghese, colombiana, argentina e israeliana.

Nel mese di luglio 1990 un gruppo di specialisti di teatro dell'International School of Theatre Anthropology (I.S.T.A.), provenienti da Inghilterra, Francia, Cuba, Brasile, Perù, Germania, ecc., vengono scelti e inviati dal direttore dell'I.S.T.A., Eugenio Barba, a testimoniare degli effetti del lavoro pratico di un gruppo del *Workcenter of Jerzy Grotowski*.

In settembre, nell'ambito del programma dell'*École des Maîtres*, patrocinato dalla Commissione delle Comunità Europee - Informazione, Comunicazione e Cultura - Grotowski tiene una conferenza pubblica a Bruxelles sul tema *Forza plastica per l'azione*, con proiezioni di film documentari delle dimostrazioni degli esercizi plastici del Teatr Laboratorium con Ryszard Cieślak e Rena Mirecka.

Nel 1990 Grotowski è nominato Doctor Honoris Causa dell'Università di Wrocław (Polonia). Continua la collaborazione sistematica del *Workcenter of Jerzy Grotowski* con il Centre International de Créations Théâtrales e con l'Académie Expérimentale des Théâtres.

Nel dicembre '90 ha luogo, organizzato da Michelle Kokosowski e dall'Académie Expérimentale des Théâtres, la commemorazione del grande attore del Teatr Laboratorium Ryszard Cieślak, al Teatro Odéon di Parigi con la partecipazione di attori e registi di tutta Europa, con interventi di Jerzy Grotowski e Peter Brook e la proiezione del film del Principe Costante di Jerzy Grotowski e delle parti del Mahabharata di Peter Brook con Ryszard Cieślak. Inoltre si svolge un incontro tra Grotowski e specialisti francesi di teatro attorno agli aspetti tecnici del *Workcenter*.

In gennaio, vengono effettuati scambi di lavoro con l'Ensemble teatrale di Nicolas Nufiez (Messico) e con diversi giovani Gruppi e Ensembles di teatro di ricerca italiani.

In febbraio-marzo, su iniziativa del professor Roberto Alonge e con la partecipazione del Teatro Settimo, Grotowski è professore a contratto all'Università di Torino, dove tiene un ciclo di lezioni su *Questioni relative al lavoro del regista e dell'attore*.

Dal 26 aprile al 7 maggio Thomas Richards è in U.R.S.S., a Mosca e Leningrado per selezionare i Gruppi del giovane teatro russo, ucraino e bielorusso che parteciperanno al prossimo *Atelier di Puglia* e agli scambi di lavoro programmati per il progetto *Slavic Pilgrimage* nell'ambito di Volterra Teatro 1991.

Fino ad ora hanno preso parte, a titoli diversi, alle attività del *Workcenter of Jerzy Grotowski* più di 400 giovani artisti. Gli scambi di lavoro sono stati effettuati con quasi 50 giovani Gruppi e Ensembles di teatro di ricerca, dall'Italia e dall'estero.

Nel prossimo futuro, tra le diverse attività e avvenimenti in programma vi sono:

- il 10 aprile, a Wrocław, cerimonia di consegna a Grotowski del titolo di Doctor Honoris Causa dell'Università di Wrocław (Polonia);
- il 10 maggio, conferenza di Grotowski all'Università dell'Aquila, dal titolo *Biografia in tre punti*, organizzata dal professor Ferdinando Taviani;
- il 15 maggio, conferenza di Grotowski al Palazzo Esposizioni di Roma, organizzata dal professor Ferruccio Martini, direttore del Centro Teatro Ateneo dell'Università "La Sapienza" e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, nell'ambito del programma *I Maestri della scena contemporanea*;
- nel mese di luglio, nel quadro di Volterra Teatro 1991, avrà luogo il progetto *Slavic Pilgrimage*, che si rivolge a Gruppi del giovane teatro russo, ucraino e bielorusso. Il progetto è organizzato in collaborazione tra l'Ensemble di Anatolij Vasil'ev ed il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. Nella stessa occasione, il 14 luglio, Grotowski e Vasil'ev terranno una conferenza sul programma di *Slavic Pilgrimage*.

Il testo sul *Workcenter of Jerzy Grotowski* è stato curato da Mario Biagini.

Jornal-informativo do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera em que se apresenta do programa de trabalho desenvolvido pelo Workcenter of Jerzy Grotowski entre 1985 e 1991.

4

Pontedera **TEATRO****The said eyes of Karlheinz Ohl** MAGGIO & GIUGNO

Inizia l'8 di maggio la messinscena dello spettacolo *The Said Eyes of Karlheinz Ohl* di Gerald Thomas, il regista anglo-brasiliano al quale il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera ha affidato una delle più importanti produzioni della stagione (se non altro a livello organizzativo e finanziario), che debutterà in luglio al Festival *Volterra Teatro*.

Una delle caratteristiche del progetto, di cui sotto riportiamo le

prime note di lavoro e una biografia del regista-autore, riguarda la scelta degli attori, che saranno selezionati da Thomas nell'ambito di due incontri che avranno luogo al Centro di Pontedera nei primi giorni di maggio. Thomas incontrerà numerosi giovani attori provenienti da diverse esperienze italiane, per scegliere quelle persone che per caratteristiche personali e professionali meglio si adattano al suo particolare stile di messinscena e di lavoro con gli attori.

La messinscena di Thomas prevede una grande attenzione all'impianto scenico, curato da Daniela Thomas, e alla "drammaturgia" delle luci. In questo contesto il lavoro degli attori è diretto in maniera completamente antinaturalistica, quasi come in un montaggio cinematografico dal vivo. Gli attori scelti inizieranno il lavoro con il regista immediatamente dopo le selezioni.



Trilogia Kafka, regia Gerald Thomas. Foto Ary Brandi.

The said eyes of Karlheinz Ohl
I cosiddetti occhi di Karlheinz Ohl di Gerald Thomas

regia e progetto luci Gerald Thomas
scene e costumi Daniela Thomas
produzione Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale
Prima Assoluta Volterra Teatro '91

«Lo spettacolo tratta dell'assenza della tragedia come sarà descritta da Karlheinz Ohl, un archeologo del futuro dei nostri tempi post moderni. Gli obblighi di Ohl verso la sua regina prendono la forma di rapporti teatralizzati, come testimoniato dai suoi occhi. Ohl è testimone di un fenomeno esclusivo, sepolto e segreto, dove una tribù ha ritualizzato una forma bizzarra di espressione basata sui miti della fine del XX secolo. Karlheinz Ohl ha conquistato la fiducia di queste creature ed ha accesso a queste cerimonie dove la ruota di Duchamp è idolatrata e la tragedia di Faust è vissuta integralmente in piccoli frammenti che servono al pragmatico scopo di creare organizzazione e mantenere ordine nei prossimi tempi futuri. Ohl è un tedesco amorale e descrittivista. Diversamente da Levi Strauss, Ohl si propone solamente di descrivere le cose di cui è stato testimone e organizzare i frammenti drammatici che ha visto vivere a qualcuno. Diversamente da Darwin, Ohl non tesse teorie su quello che i suoi occhi

vedono. Karlheinz Ohl si è laureato in Semiologia all'Università di Francoforte nel 1995, ha lavorato a Pest negli ultimi 35 anni e sta pubblicando ora il suo 25° frammento drammatico. Vedremo più tardi, nel corso di questo anno, Ohl parlare dei preparativi per il suo funerale nella sabbia del deserto di Otonia che è stato documentato prima di accadere, grazie alle sue avanzate tesi Zeit-Raum.»

Gerald Thomas
München, 1991

Gerald Thomas
Nato 36 anni fa a Rio de Janeiro, da padre ebreo tedesco, fuggito al Terzo Reich di Hitler, e madre psicoanalista gallese. Passa la sua gioventù tra Rio e Londra. Dal 1979 al 1984 lavora al teatro "La Mama" di New York, dove mette in scena lavori di Beckett, tra i quali *That Time* interpretato da Julian Beck. Fin da allora si distingue come uno dei maggiori registi d'avanguardia a livello mondiale. La sua *Dry Opera Company* (la compagnia stabile brasiliana da lui diretta) rappresenta regolarmente a New York, Monaco, Vienna e nello stesso Brasile. Ha vinto per ben tre volte il *Premio Möbius*, il riconoscimento teatrale di maggior rilievo in Brasile, come miglior regista teatrale. Recentemente gli è stata dedicata una retrospettiva. L'opera di Thomas è caratterizzata

da musica pre-registrata, dialoghi minimali spesso poco collegati alla scena, fondali scuri e luci scioccanti. Con questa impostazione registica sono stati portati sulle scene drammi di Kafka, Shakespeare, Bizet, Wagner e Beckett. Nel 1991 a Stoccarda, ha diretto la prima assoluta di *Perse e Andromeda*, opera di Salvatore Sciaccino. Sempre quest'anno, per la Bayerisches Staatsschauspiel, ha diretto l'opera di Samuel Beckett *Aspettando Godot*, che ha debuttato a Monaco in marzo.

Dice di sé Thomas: «Le mie opere non sono opere musicali, balletti o lavori teatrali, sono tutto questo insieme». Scrive della sua opera il *Village Voice* di New York: «Ci lascia attoniti mentre tremiamo assieme ai protagonisti». La rivista tedesca *Der Spiegel* ha scritto recentemente di *Carmen* con fillo 2 "E" un esempio di quello che sarà il teatro del 2000».

Pontedera
TEATRO
Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale
Via Manzoni, 22 - 56025 Pontedera PI
Tel. 0587 55720 e 57034
Grafica Massimo Gentili
Stampa Banderucci & Vivaldi Pontedera

Pontedera
Teatro di Via Manzoni

1.2.3.4.5.7.8 maggio, ore 22

CSRT Pontedera

In *Carne e Ossa**

In viaggio nella mente che sogna
con Piergiorgio Castellani,
François Kahn, Silvia Pasello,
Stefano Vercelli
regia Roberto Bacci

22.23.24.25.27.28.29.30.31 maggio

e 1 giugno, ore 16.30

CSRT Pontedera

Era*

In viaggio nelle due città
di e con Laura Colombo,
François Kahn, Luisa Pasello,
Stefano Vercelli
regia Roberto Bacci

*Essendo ogni replica limitata nel numero degli spettatori, è necessario prenotare telefonando ai numeri 0587 55720/57034

Volterra
Conservatorio di San Pietro

2 e 3 maggio ore 21

Gruppo Teatrale Immagini

Vietato arrampicarsi sugli alberi
da Il Barone Rampante di I. Calvino
con Marco Abbondanza, Gianluca Barbadori, Elisabetta Gialli,
Pierre Houben, Giandomenico
Jardella, Andrea Lupi
regia Roberto Bacci

Toscana Appuntamenti
Musica

Firenze, Auditorium Fog,
Evin Jones Jazz Machine
6 maggio, ore 21

Firenze, Auditorium Fog
Terry Riley Quintet
10 maggio, ore 21

Piombino, Centro Congressi Ilva
Carla Bley/Steve Swallow Duets
18 maggio, ore 21

Cecina, Teatro De Filippo
Robin Eubank Quartet
24 maggio, ore 21

I concerti segnalati fanno parte delle rassegne Jazz a Firenze e Toscana Music Pool. Informazioni: Tel. 055 213380/2302506



Volterra Teatro 1991

Maestri e Spettacoli
Laboratorio Pan-Europeo di
Cultura Teatrale
Volterra 5 - 14 Luglio 1991

Produzione CSRT Pontedera
Direzione Artistica Roberto Bacci

Organismi promotori
Ministero Turismo e Spettacolo
Regione Toscana
Provincia di Pisa
Comune di Volterra
CSRT Pontedera
Fondazione Toscana Spettacolo
Ente Teatrale Italiano
Cassa di Risparmio di Volterra
collabora al progetto l'Académie
Expérimentale des Théâtres

Circa 200 artisti provenienti da 11 Paesi di tre Continenti parteciperanno all'edizione 1991 di *Volterra Teatro*, che si svolgerà a Volterra, da venerdì 5 a domenica 14 Luglio. Al progetto è stato assegnato dalla Comunità Europea il Premio "Europa della Cultura 1991".

Jornal-informativo do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera em que se apresenta do programa de trabalho desenvolvido pelo Workcenter of Jerzy Grotowski entre 1985 e 1991.

CENTRO DI
LAVORO
DI JERZY
GROTOWSKI

CENTRO DI LAVORO DI JERZY GROTOWSKI

Nel 1985 il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale propose a Jerzy Grotowski - un maestro che ha profondamente mutato il volto del teatro nella seconda metà di questo secolo - di creare in Toscana un istituto stabile dove condurre un'attività di ricerca sistematica.

Il *Workcenter* (Centro di Lavoro) of Jerzy Grotowski nasce nel 1986 a Pontedera per iniziativa del C.S.R.T., con il contributo della University of California, Irvine e in collaborazione con il Centre International de Créations Théâtrales di Peter Brook.

Il *Workcenter* ha ricevuto, nelle passate stagioni, contributi dalla Regione Toscana, ma anche dalla Rockefeller Foundation, dall'International Center of Theater Creation di New York, dal Ministero della Cultura francese e dall'Académie Experimentale des Théâtres di Parigi.

Le attività che vi vengono svolte hanno come base la pratica sistematica degli elementi tecnici delle arti performative e la loro relazione con le tradizioni antiche. Obiettivo del *Workcenter of Jerzy Grotowski* è trasmettere ad alcuni individui della generazione più giovane le conclusioni - pratiche, tecniche, metodologiche e creative - legate al lavoro che Grotowski ha sviluppato negli ultimi trenta anni.

Gli stagiaires che prendono parte alle attività del *Workcenter* sono persone con esperienza artistica nel campo delle arti performative e che dispongono non solo dell'interesse specifico, ma anche delle capacità creative e della determinazione necessarie per un lavoro basato sul rigore e sulla precisione.

Non si tratta comunque, in nessun modo, di una scuola. E' piuttosto un istituto creativo di educazione permanente mirato ad artisti adulti, responsabili di se stessi, in cui l'arte drammatica è veicolo dello sviluppo individuale.

Gli aspetti tecnici di base rudimentali sono i seguenti:

- Relazione: precisione/organicità
- Relazione: tradizione / lavoro personale
- Relazione: rituale / performance
- Movimento e ritmo
- Canto
- Vibrazione della voce
- Risonatori del corpo e risonanza spaziale
- Consapevolezza dello spazio e reazione ai suoi elementi costitutivi
- Improvvisazione: gli impulsi / la coscienza vigilante
- Improvvisazione all'interno di una struttura
- Montaggio delle azioni fisiche
- Ricerca di una linea precisa e di una logica degli impulsi e delle azioni fisiche: la partitura.

Ogni stagiaire è accettato per un periodo minimo di un anno. Durante tale periodo i partecipanti devono essere in grado di provvedere alle proprie spese di vitto e alloggio. La partecipazione al programma è invece gratuita.

Fino ad ora hanno preso parte, a diverso titolo, alle attività del *Workcenter* più di 400 giovani artisti. Inoltre sono stati effettuati scambi di lavoro con oltre 60 giovani gruppi e ensembles di teatro di ricerca, provenienti dall'Italia e dall'estero.

Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale

Via Manzoni 22, 56025 Pontedera, Italy - Tel. (0587) 55720 - 57034 - Coordinamento esecutivo: Carla Pollastrelli

School of Fine Arts, University of California, Irvine, USA

In collaborazione con Peter Brook - Centre International de Créations Théâtrales, Paris

Release de imprensa do Workcenter of Jerzy Grotowski de março de 1994 acompanhado do currículo do artista. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.

Il *Workcenter of Jerzy Grotowski* collabora con l'Académie Experimentale des Théâtres di Parigi, diretta da Michelle Kokosowski; nella stagione 1991/92 ha realizzato un progetto - dal titolo *Slavic Pilgrimage* - in collaborazione con il Teatro "Scuola d'Arte Drammatica" di Mosca, diretto da Anatolij Vasilev; inoltre ha realizzato tre incontri di lavoro con gruppi teatrali russi, a Mosca, nel maggio 93.

L'editore Ubulibri di Milano ha pubblicato, sempre nel '93, il libro di Thomas Richards (collaboratore essenziale di Grotowski al Workcenter) *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, contenente in appendice il più recente scritto di Grotowski, dal titolo "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo".

Infine, nel gennaio scorso Grotowski ha ricevuto il Premio Nonino 1994.

Marzo 1994

Release de imprensa do Workcenter of Jerzy Grotowski de março de 1994 acompanhado do currículo do artista. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.

JERZY GROTOWSKI

Nato l'11 agosto del 1933 a Rzeszow, in Polonia, Jerzy Grotowski è uno dei grandi maestri eretici e riformatori del teatro di questo secolo. *Akropolis, Il Principe Costante, Apocalypsis cum figuris* sono gli spettacoli più universalmente conosciuti che egli ha realizzato con l'ensemble del Teatr Laboratorium.

La vicenda artistica di Grotowski è una delle più significative del teatro contemporaneo. Sua è l'"invenzione" del training, l'idea di un allenamento continuativo, quotidiano e personalizzato per l'attore; sua la costruzione del primo gruppo teatrale nel senso attuale: una compagnia non costituita per il singolo spettacolo o la stagione, non basata semplicemente su un accordo economico, ma soggetto artistico e umano collettivo, sede di esperienza e di protezione di un lavoro continuativo, solo in parte finalizzato ai singoli spettacoli. Sua la prima sperimentazione sistematica e concreta di spazi scenici variabili per ogni spettacolo, sua la teorizzazione e l'attuazione di un "teatro povero", basato cioè esclusivamente sul lavoro dell'attore, e in grado così di contrapporsi su un terreno specifico alla crescente perfezione e astrattezza tecnologica degli altri modi di spettacolo. Sua l'elaborazione di uno stile registico essenziale e potente, basato su sintesi linguistiche originali e complesse. Sua, infine, la proposta di un'etica dell'attore come soggetto di esperienze autentiche, e non dunque di pura finzione, che perfeziona e sviluppa le intuizioni di Stanislavskij. Una gran parte del teatro contemporaneo, anche esteticamente molto lontano da lui, non sarebbe stata possibile senza il lavoro di Grotowski.

Ma l'importanza di Grotowski per la ricerca teatrale non sta solo nel suo talento di esploratore di vie nuove. Piuttosto quel che conta è il suo richiamo costante del teatro verso l'altro; è l'idea del teatro come strumento privilegiato di autoconoscenza, come luogo del "lavoro su di sé". E' soprattutto questa dimensione che il teatro contemporaneo gli deve: una dimensione per nulla visionaria, ma al contrario concreta, tecnica.

Grotowski è autore di un volume fondamentale per chi fa e si occupa di teatro: *Per un teatro povero*, 1970 (prima edizione *Towards a Poor Theatre*, 1968).

Attualmente Grotowski ha la sua base di attività in Toscana, dove dal 1986 è attivo a Pontedera il **Workcenter of Jerzy Grotowski**, nato per iniziativa del Centro per l'Sperimentazione e la Ricerca Teatrale con il contributo della University of California, Irvine e in collaborazione con Peter Brook - Centre International de Créations Théâtrales.

Il Workcenter è un istituto creativo di educazione permanente per artisti adulti. I partecipanti affrontano qui gli aspetti sistematici della creatività all'interno di una struttura drammatica che si basa sul rigore e sulla precisione ed è in relazione con le profonde, antiche radici dell'arte del teatro.

Inoltre Grotowski è Dottore Honoris Causa della De Paul University di Chicago, 1985; Honorary Foreign Member of the American Academy of Arts and Sciences, 1987; insignito del grado di Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres, Parigi, 1989; Dottore Honoris Causa dell'Università di Wroclaw, Polonia, 1991, e della New School for Social Research, New York, USA, 1994; ha ricevuto una Fellowship della MacArthur Foundation, 1991.

Release de imprensa do Workcenter of Jerzy Grotowski de março de 1994 acompanhado do currículo do artista. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.

Workcenter of Jerzy Grotowski

Em 1985 o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale propôs a Jerzy Grotowski - um mestre que mudou profundamente o teatro na segunda metade deste século - a criação na Itália de um instituto estável onde poderia conduzir uma atividade de pesquisa sistemática.

O Workcenter of Jerzy Grotowski nasceu em 1986 em Pontedera (Pisa) pela iniciativa do C.S.R.T., com a contribuição da University of California, Irvine e colaboração do Centre International de Créations Théâtrales de Peter Brook.

O Workcenter recebeu nas temporadas passadas contribuições da Região Toscana, da Rockefeller Foundation, da International Center of Theatre Creation de New York, do Ministério da Cultura da França e da Academie Experimentale des Théâtres de Paris.

As atividades que aqui são desenvolvidas têm como base a prática sistemática dos elementos técnicos das artes performáticas e sua relação com as tradições antigas. O objetivo do Workcenter of Jerzy Grotowski é transmitir para alguns indivíduos da nova geração as conclusões práticas, técnicas, metodológicas e criativas ligadas ao trabalho de pesquisa que Jerzy Grotowski desenvolveu nos últimos trinta anos.

Os "estagiários" que participam das atividades do Workcenter são pessoas com experiências artísticas no campo das artes performáticas e que têm além do interesse específico, também capacidades criativas e determinação necessária para desenvolver um trabalho baseado no rigor e precisão.

Não se trata portanto de uma escola. É um instituto criativo de educação permanente voltado a artistas adultos, responsáveis por si mesmos, onde a arte dramática é um veículo para o desenvolvimento individual.

Os aspectos técnicos elementares são os seguintes:

- Relação: precisão / organicidade
- Relação: tradição / trabalho pessoal
- Relação: ritual / performance
- Movimento e ritmo
- Canto
- Vibração da voz
- Ressonadores do corpo e ressonância espacial
- Conscientização do espaço e reação aos seus elementos constitutivos
- Improvisação: os impulsos / a consciência vigilante
- Improvisação no interior de uma estrutura

- Montagem das ações físicas

- Busca de uma linha precisa e de uma lógica dos impulsos e ações físicas: a partitura

Cada estagiário é aceito por um período mínimo de um ano. Durante este período os participantes devem providenciar às próprias despesas de moradia e alimentação. A participação ao programa é gratuita.

Até hoje participaram em diferentes níveis às atividades do Workcenter mais de 500 jovens artistas. Além disto foram concretizados intercâmbios de trabalho com mais de 60 grupos jovens de teatro de pesquisa procedentes da Itália e exterior.

O Workcenter of Jerzy Grotowski colabora com a Academie Experimentale des Théâtres de Paris dirigida por Michelle Kokosowski, na temporada de 1991-92 realizou o projeto "Slavic Pilgrimage" em colaboração com o Teatro da Escola de Arte Dramática de Moscou, dirigida por Anatolij Vasilev; e também efetuou três encontros de trabalho com grupos teatrais russos em Moscou, em maio de 1993.

A editora Ubulibri de Milão publicou em 1993 o livro de Thomas Richards (colaborador essencial de Jerzy Grotowski no Workcenter) "Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche" contendo em apêndice o mais recente escrito de Grotowski, intitulado "Dalla compagnia teatrale a l'arte come veicolo".

Em 1995 saíram as edições em francês (publicadas pela Actes Sud) e em inglês (publicadas pela Routledge).

Março 1996

foto copiare

Il Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards a San Paolo, in Brasile

Dopo gli incontri di lavoro che hanno avuto luogo nel gennaio scorso a Mosca, su invito di Anatoli Vassiliev, con gli attori del Teatro "Scuola d'Arte Drammatica"; per la prima volta l'équipe artistica del Workcenter, guidata da Thomas Richards, realizza un progetto articolato, della durata di un mese, "fuori casa". Si tratta di un avvenimento eccezionale per le modalità di "ritiro" in cui si sviluppa il lavoro creativo al Workcenter, a Pontedera. Si unirà alla spedizione anche Grotowski, vera e propria leggenda vivente per la gente di teatro del Brasile e dell'America Latina.

La visita in Brasile si realizza su invito del CPT (Centro di Ricerca Teatrale) del SESC; il SESC, un'importante istituzione con sedi in tutto il paese, che in questi giorni festeggia il cinquantenario della fondazione, è particolarmente attivo in ambito culturale e artistico nell'area di San Paolo, dove realizza progetti ispirati da una lungimirante e coraggiosa politica culturale. Da alcuni anni il Centro di Sperimentazione Teatrale di Pontedera intrattiene rapporti di collaborazione con il SESC, da questi contatti è nato il progetto che vedrà il Workcenter di Grotowski e Thomas Richards a San Paolo per un mese, dalla fine di settembre.

Durante la visita in Brasile, colleghi del mestiere e specialisti, invitati personalmente, potranno essere ammessi come testimoni dell'opus creativo del Workcenter.

Il programma comprende anche due presentazioni, il 30 settembre e il 7 ottobre, a cura di Grotowski, del film-documentario *Art as Vehicle*, prodotto e diretto da Mercedes Gregory. E' questo l'unico film che documenta la ricerca al Workcenter. Le presentazioni del film si rivolgono in particolare a persone attive nell'ambito delle arti performative, a specialisti e a studiosi.

Infine, *La ricerca di Jerzy Grotowski e Thomas Richards su l'Arte come Veicolo* è il titolo del simposio internazionale che si terrà nei giorni 14, 15 e 16 ottobre.

Oltre a Grotowski e Thomas Richards, si prevede la presenza al simposio di San Paolo di studiosi, critici, artisti provenienti da diversi paesi del mondo, invitati a presentare le loro testimonianze e riflessioni sulla fase attuale del lavoro creativo al Workcenter. Interverranno, fra gli altri: Georges Banu, Michelle Kokosowski e Jean-Marie Pradier (dalla Francia); Anatoli Vassiliev (dalla Russia); Lisa Wolford (dagli USA); dall'Italia arriveranno Mario Biagini, Mirella Schino e Roberto Bacci; altri ospiti giungeranno dal Messico e da Singapore.

Release de imprensa elaborado quando da realização do projeto do Workcenter of Jerzy Grotowski no Sesc-SP, em setembro e outubro de 1996, em que o instituto foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.



SESC
CRIADO E MANTIDO PELO COMÉRCIO

ASSESSORIA
DE IMPRENSA



A vinda de Jerzy Grotowski ao Brasil faz parte do intercâmbio promovido pelo SESC através de seu Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes Filho. A importância de Grotowski dentro das artes cênicas mundiais é de indiscutível valor.

Seu trabalho transformou toda uma visão e uma prática de teatro na segunda metade de 1900. Destacamos que há 25 anos Grotowski não encena um espetáculo.

Sua visita ao Brasil, terá como tema principal o seu trabalho atual sobre "a arte como veículo", que desenvolve há dez anos em Pontedera, Itália, com o seu colaborador essencial, Thomas Richards.

Sua pesquisa será apresentada pela primeira vez publicamente, através de um Simpósio Internacional, que contará com a presença de Thomas Richards e de diretores, intelectuais e críticos de todo o mundo.


Além do Simpósio, serão programadas duas sessões do filme dirigido por Mercedes Gregory - único registro do trabalho atual de Grotowski. Nesta ocasião, Grotowski irá fazer a apresentação do filme e, após a exibição, responderá às perguntas que serão formuladas pelo público.

Há mais de dez anos, Grotowski não vem à América Latina e raramente aparece publicamente na Europa, o que ressalta a importância de sua visita ao Brasil, aceitando o convite formulado pelo diretor Antunes Filho, através do Centro de Pesquisa Teatral do SESC.

O SESC neste momento, comemorando 50 anos de existência, assume a realização deste projeto, como mais uma contribuição efetiva para a discussão dos caminhos das artes cênicas, estando interessado em compartilhar com outras instituições, a parceria deste evento.

Av. Paulista, 119
CEP 01311
CP 30374
End. Tel. DESESC-
Telex: (011) 23423
Fone: 284-2111
Ramal 2306
São Paulo - SP

Texto da assessoria de imprensa do Sesc-SP, quando da vinda do Workcenter of Jerzy Grotowski ao Brasil em 1996.



CENTRO
PESQUISA
TEATRAL
DO SESC

APRESENTA

**WORKCENTER OF
JERZY GROTOWSKI
AND
THOMAS RICHARDS**

setembro/outubro
1996
São Paulo - SP - Brasil

Centro de Pesquisa Teatral do Sesc

em colaboração com

Centro per la Sperimentazione e Ricerca Teatrale de Pontedera

apresentam

**WORKCENTER OF
JERZY GROTOWSKI
AND
THOMAS RICHARDS**

setembro/outubro
1996
São Paulo - SP - Brasil

→ primeira volta in cui appare

formula per teatro

ENCONTROS COM JERZY GROTOWSKI

O programa compreende duas apresentações, nos dias 30 de setembro e 7 de outubro, às 21hs, no CineSesc, com a curadoria de Jerzy Grotowski, do filme-documentário "Art as Vehicle", produzido e dirigido por Mercedes Gregory. Este é o único filme que documenta a pesquisa do Workcenter.

As apresentações do filme são dirigidas a pessoas afluente nas artes performáticas, à especialistas e estudiosos.

O filme de Mercedes Gregory, que documenta o trabalho do Workcenter em 1989, foi realizado tendo como base um acordo, onde ele só poderia ser exibido com a presença e os comentários de Jerzy Grotowski ou Thomas Richards e somente para especialistas e os meios artísticos especialmente convidados.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL

"A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre A Arte como Veículo", é o título do simpósio internacional que acontecerá nos dias 14, 15, e 16 de outubro de 1996 no Teatro Sesc Anchieta às 19 horas.

Além de Grotowski e Thomas Richards, estarão presentes no simpósio, estudiosos, críticos e artistas procedentes de diversos países convidados a apresentarem o seu testemunho e a sua reflexão sobre a fase atual do trabalho criativo no Workcenter.

Intervirão: Gey Pin Ang (Singapura), Roberto Bacci (Itália), Georges Banu (França), Mario Biagini (Itália), Edgar Ceballos (México), Fernando de Ita (México), Michelle Kokosowski (França), Jean-Marie Pradier (França), Mirella Schino (Itália), Anatoli Vassiliev (Rússia), Lisa Wolford (USA).

Foi decidido também que este filme não pode ter nenhum uso comercial, nenhum lançamento e não pode ser exibido na televisão.

Respeitando estas condições o filme já foi apresentado muitas vezes na Europa Ocidental, em Israel, na Rússia e nos Estados Unidos. O número de convites para a apresentação do filme é muito maior do que a disponibilidade de tempo de Jerzy Grotowski e Thomas Richards. Porém são aceitos somente uma parte dos convites mais essenciais.

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

UM INCENTIVO À PESQUISA EM TEATRO

Para comemorar os cinquenta anos de sua criação, o SESC trouxe ao público uma série de iniciativas que marquem os vários campos de sua atuação, o esporte, a cultura, o trabalho com grupos, o turismo social, alimentação e saúde.

Dentre essas várias iniciativas, trazer Jerzy Grotowski ao Brasil se reveste de particular importância, porque sinaliza uma área da cultura a que o SESC tem destinado esforços crescentes e o modo com que a instituição atua no campo da cultura, particularmente do teatro.

Além da dotação de infra-estrutura adequada quando da construção de novas unidades, a instituição tem se pautado pelo multiculturalismo, quando se trata da programação de eventos. Desta forma, tanto o teatro de bonecos como o teatro de rua, o teatro amador, produções nacionais e de outros países, de diferentes etnias e várias linguagens cênicas. Todas essas manifestações têm tido espaço em nossos centros de atividades.

Particularmente o trabalho de desenvolvimento do teatro, realizado através de pesquisas e estruturação da formação de atores tem tido grande reconhecimento em todo o mundo. Esse trabalho é desenvolvido pelo CPT - Centro de Pesquisa Teatral do SESC, através de suas atividades cotidianas de base e através de eventos que

sejam significativos para os militantes da área.

Foi por esse crédito que o SESC tem nos meios culturais ligados ao teatro, que Grotowski, há muito tempo afastado da mídia mais cotidiana e factual, aceitou realizar no Brasil uma demonstração das linhas de seu trabalho.

Para Grotowski, teatro tem que ser pobre de adereços e cenário e rico na prospecção do íntimo do ator. A arte é um veículo para que o ator atinja a si mesmo, de maneira profunda, cotidiana e total. O teatro é vida e não apenas representação.

Por isso, Grotowski, mesmo tendo escrito e encenado poucas peças, a tal ponto que não há um substantivo adequado para nomeá-lo corretamente - pesquisador, teórico, diretor teatral - ainda desperta o entusiasmo de todos, por essa sua relação visceral com o teatro, como se fosse missão, vida, paixão, modo de ser.

Sua vinda ao Brasil e ao SESC é emblemática e tem papel fundamental para consolidar o trabalho desenvolvido no Centro de Pesquisa Teatral, espaço dedicado à descoberta e investigação sobre os diferentes caminhos do teatro.

Daniilo Santos de Miranda
Diretor do Departamento Regional do
SESC no Estado de São Paulo

**GROTOWSKI,
ARTE
COMO
VEÍCULO**

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Nada é tão feliz quanto um paradoxo, e falar sobre Grotowski e seu trabalho imediatamente nos coloca diante de um imenso paradoxo. Grotowski, como a concha há mais de vinte anos, é um homem essencialmente simples, que conduz pesquisa profundamente pura. Como é possível então, que através dos anos o resultado desta simplicidade tenha sido a criação tanto de complicações quanto de confusão? Através de contato pessoal com seu trabalho adquiri um íntimo conhecimento de seu valor; um trabalho iniciado na Polônia por um homem excepcional em colaboração com um número muito pequeno de pessoas que, graças aos sistemas de viagens e comunicações do século vinte, tem passado muito rapidamente para os livros, as críticas, as entrevistas e o trabalho de pequenos grupos por todo o mundo. Infelizmente, esta difusão ultra-rápida não tem sempre sido passada através de pessoas qualificadas, e ao redor do nome de Grotowski - como uma pedra rolante - vieram a se agregar, o se incorporar, todos os tipos de confusões, excrescências e equívocos.

Alguns anos atrás ouvi dizer que havia um controlador de voo num aeroporto de Paris que, após sair do trabalho ao final do dia, ministrava oficinas de Grotowski. Talvez ele fosse uma pessoa muito bem qualificada que comunicava algo essencial para duas ou três pessoas. Mas temo que muito provavelmente era alguém que se achava um especialista no trabalho de Grotowski simplesmente porque virou um avião polonês no céu. Portanto qual o resultado, hoje, de todos estes anos de confusão? O que devemos deixar bem claro para nós mesmos é o seguinte: que relação precisa, concreta, existe entre o trabalho de Grotowski - e o teatro? Houve uma época em que a resposta parecia óbvia. Os atores de Wrocław fizeram produções que criaram um choque pelo mundo inteiro por sua qualidade. Por-

tanto claramente pertenciam ao teatro. Seus espetáculos eram como uma lâmpada, um farol, demonstrando que em qualquer teatro é possível alcançar um padrão superior, mais profundo e mais intenso, com a condição de que os atores atinjam um nível de dedicação, sinceridade, seriedade e conhecimento de seus próprios meios que não existe ao nível mediocre de produções normais. Infelizmente, foi justamente neste ponto que a primeira confusão se instalou. Grupos teatrais que partilhavam de um desejo de ir para um teatro de intensidade diferente começaram a seguir os passos de Grotowski sem perceber que se não possuíam sua qualidade de comecimento, então todo o trabalho que fizessem, ao invés de levá-los para o ideal, puxava o ideal para o nível deles, precisamente o nível contra o qual estavam revoltados.

O segundo estágio do trabalho de Grotowski se tornou mais misterioso e mais complexo. Grotowski deixou de apresentar espetáculos públicos e, enquanto seguia um caminho que permanecia simples, lógico e direto, deu a impressão de efetuar uma mudança de direção extraordinária. Uma questão começou a ser levantada: se não há mais montagens, o que este novo trabalho tem a ver com teatro?

Ao se observar de perto este novo trabalho, pode-se ver que era o velho rumo que continuava a se desenvolver, evoluir, tornar-se mais e mais rico, tanto importante quanto necessário. Porém, visto à distância, parecia tornar-se mais e mais obscuro. Este é o preço que nova pesquisa tem que pagar. Ela é frágil, ela deve ser protegida. Não pode ser ao mesmo tempo uma pesquisa em profundidade e algo aberto a todos. A curiosidade dos inativos seria sua ruína. Todavia, acredito que há certos momentos - como nosso encontro aqui hoje - em que é necessário deixar que uma poderosa rajada de vento varra as som-

bras, permitindo uma espiada no mistério de Grotowski. Portanto vamos olhar de perto o que realmente desejamos conhecer.

Em primeiro lugar, tomemos o ponto de vista do teatro. Teatro é uma palavra abstrata e para ser concreta necessita de um veículo. O veículo que é o mais forte em todas as formas de teatro é o ser humano. Este indivíduo, este ser humano, é sempre uma quantidade desconhecida. E é uma necessidade absoluta que em algum lugar deverão existir condições excepcionais nas quais este estranho ser desconhecido - o ator - pode ser explorado.

Agora, se menciono uma feliz coincidência, não é nenhuma divagação. Ao chegar aqui, eu cumprimentei um velho amigo que é o filho de um de nossos maiores mestres, Gordon Craig. Eu digo um de nossos maiores mestres, porque há poucas pessoas que tenham tido uma influência tão direta e duradoura sobre todo o teatro do nosso século como Gordon Craig. Mas esta influência tem sido passada através de eventos e escritos aos quais apenas um número muito pequeno de pessoas tem lido ou visto, mas que por serem realmente extraordinários, criaram uma influência que deu a volta ao mundo. O mundo teatral é extremamente intuitivo, e sua grande qualidade é que ele é capaz de detectar o que está no ar. Grandes influências, quando são realmente fortes, penetram rapidamente e vão muito longe. É por isso que acredito que embora o trabalho de Grotowski em Pontedera pareça remoto e escondido, ele diz respeito ao teatro em toda a parte. É um laboratório onde experimentos podem amadurecer e que seriam impossíveis de se realizar sem um laboratório. E o fato de que nós, como o Centre International de

Créations Théâtrale, em Paris, sentimos afinidade com o Centro de Grotowski é devido ao fato de que estamos absolutamente convencidos de que há uma relação viva e permanente entre o trabalho de pesquisa sem público e o alimento que isto pode dar a apresentação pública.

Acredito que há outro aspecto que seria interessante de tratar, hoje. Já a partir do primeiro momento em que se começa a explorar as possibilidades do ser humano, deve-se encerrar diretamente o fato de que esta investigação é uma busca espiritual. Usa uma palavra explosiva, que é muito simples, mas que cria muitos equívocos. Eu quero dizer "espiritual" no sentido de que, ao se dirigir a interioridade do homem, passa-se do conhecido para o desconhecido, e de que na medida em que o trabalho dos sucessivos grupos de Grotowski tem se tornado gradualmente mais essencial, graças à sua evolução pessoal, os pontos internos que tem sido tocados tem se distanciado cada vez mais de qualquer possibilidade normal de definição. Pode-se então dizer que em outra época, este trabalho teria sido como a evolução natural de uma abertura espiritual. As tradições espirituais de toda a história da humanidade tem sempre necessitado desenvolver suas próprias formas específicas, pois nada é pior do que uma espiritualidade que é vaga ou generalizada. Ao contrário, nas grandes tradições pode-se observar, por exemplo, como monges, procurando por um suporte sólido para a sua busca interior, descobriram a necessidade de fazer cerâmica ou lícores. Outros se voltaram para a música como veículo. A mim parece que Grotowski está nos mostrando algo que existia no passado mas que tem sido esquecido ao longo dos séculos. Isto é que um dos veículos que permite ao homem abler

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

GROTOWSKI

*Entrevista concedida a
Jean-Pierre Thibaudat e publicada
no jornal Libération (Paris-França)
em 26 de julho de 1995*

Entre Pisa e Florença, não longe de Pontedera (27.000 habitantes, fábricas Pleggio), Jerzy Grotowski (nascido em 1923 na cidade de Rzeszow, Polônia) mora no fim de uma estrada de terra, no flanco direito de uma casa baixa. Três cômodos em sequência. Modestos, como se diz, mas não é só isso. Lá dentro há um ar grudento de umidade. O conforto, assim como o luxo, nunca foi o apanágio do autor de *Em Busca de um Teatro Pobre*, livro guia mais que cult, único vestígio, além de algumas fotos, artigos e dois ou três documentos filmados rapidamente, daquilo que foi a aventura do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski na Polônia, em Opole, primeiro (1959), depois em Wrocław (1965).

No início dos anos 70, depois de *O Príncipe Constant* e de *Apocalysis cum figuris*, dois espetáculos que deram a volta ao mundo diante de um público voluntariamente restrito, Grotowski pára de fazer espetáculos públicos. Começa então o período "parateatral", longe dos palcos, que o leva a pesquisar as fontes da arte do ator (Teatro de Fontes) e, depois, além, naquilo que Grotowski chama de "Arte como Veículo" (ler a seguir), retomando uma fórmula de Brook em seu lugar. Percurso que passa pelo teatro e o ultrapassa sem nem por isso abandonar o que Grotowski chama de "performativo" em referência à expressão inglesa *performing arts* que ele julga mais adequada que as outras. Um percurso sem falha, uma pesquisa contínua que será sua marca na história do teatro, da arte e do ensino do jogo do ator. "Grotowski é único", escreveu Peter Brook no prefácio *Em busca de um Teatro Pobre*. "Por que? Porque nenhum outro no mundo, que eu saiba, ninguém, desde Stanislawski, estudou a natureza do jogo do ator, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mentais, físicos e emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski."

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Em 1982, Jerzy Grotowski abandona a Polônia nos dias seguintes àquele estado de guerra e se refugia nos Estados Unidos, na Califórnia. Na Itália, ele vive desde 1986. A convite de Roberto Bacci, diretor do Centro de Experimentação e Pesquisa Teatral de Pontedera, Grotowski abriu um Workcenter que leva seu nome. A região da Toscana, a Universidade Californiana Irvine, o Centro Internacional de Criação Teatral de Peter Brook e alguns outros como a Fundação Rockefeller trouxeram - e para alguns continuam a trazer - sua contribuição para a última aventura desse "mestre" que prefere os nomes mais corretos e mais leves de *teacher* e *researcher*.

O objetivo? "Transmitir a algumas pessoas da geração mais jovem as conclusões práticas, técnicas, metodológicas e criativas ligadas ao trabalho que Grotowski desenvolveu durante quase trinta anos." Essas pessoas não passam por lá de forma apressada; passam um ano ou mais no Workcenter. Grotowski também recebe grupos de teatro, de franceses do Ballatum Théâtre ao Russo Anatoli Vassilief, para breves encontros feitos de intercâmbios, confrontos e conversas.

Muito de vez em quando, um desses indivíduos torna-se um "assistente" de Grotowski e dirige um grupo de trabalho. Entre esses, o caso de Thomas Richards é particular. É a ele que Grotowski decidiu legar seu trabalho de pesquisa. Não para que ele o fixe num dogma, mas para que ele o prossiga à sua maneira.

Num livro extraordinário - "Travailler Avec Grotowski sur les actions physiques", Thomas Richards conta sua abordagem progressiva do trabalho de Grotowski. Pela prática. Primeiro durante um estágio com Ryszard Cieslak (ator emblemático do Teatro Laboratório) em Yale, depois, assistindo a uma conferência de Grotowski e, finalmente, trabalhando longamente com ele. Com muita humildade e precisão, ele conta suas dúvidas, suas renúncias, seus maus-passos, seu tatear, sua obstinação, suas

"Thomas Richards é o homem de pesquisa que eu procurava. Se fui tão duro com ele, como ele conta no livro, foi por causa disso."

(Jerzy Grotowski)

lambadas de consciência progressivas, sua transformação. Fazendo isso, ele mostra, como ninguém nunca fizera, Grotowski em seu trabalho. Conduzindo-nos pelos meandros concretos da pesquisa feita há alguns anos acerca das "ações físicas", Grotowski retomando e reorientando o trabalho realizado nessa área por Stanislawski, pouco antes de sua morte.

Em "De la Compagnie Théâtrale à l'Art Comme Véhicule", publicado como complemento do volume, o próprio Jerzy Grotowski relata o caminho que o conduziu até o atual e último período de suas pesquisas: "A Arte Como Veículo" ou "A Objetividade do Ritual". Texto que se torna ainda mais importante em vista da raridade de textos produzidos por ele. Escrito em 1993 (a partir de duas conferências), Grotowski o revisou e completou para a edição francesa, que constitui sua "versão definitiva".

Emagrecido pela doença do coração, Jerzy Grotowski recebe raramente em seu quarto-escriptorio-biblioteca, que tem mais a ver com um refúgio de estudante desabonado que com uma torre de marfim de um mestre venerado. Antes de abrir a porta, apaga a luz (mosquitos) e, depois, deixa que a visitante escolha entre a "versão dura" (cadeira de cozinha) e a "versão macia" (sofá), toma lugar num estranho rocking-chair e enche um de seus dois cachimbos. Com um alhar vivo, os olhos enrugados atrás dos óculos, a barba sem aparar, dividida em mechas, ele falou, durante duas noites, num francês pontuado de "c'est ça", com uma encantadora ponta de sotaque polonês. Trechos.

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

O QUE RESTARÁ DEPOIS DE MIM...

Tendo partido do trabalho desenvolvido por Stanislavski, Jerzy Grotowski vai mais longe e deseja que seu herdeiro escolhido, Thomas Richards, vá ainda mais longe.

Jerzy Grotowski, debilitado pela doença, concedeu ao jornal francês "Libération" uma das raras entrevistas destes últimos anos. Ele diz, num francês pontuado, colorido com uma ponta de sotaque polonês: "No Oriente, a transmissão não é interrompida. Não se costuma pisar sobre o seu antecessor para se auto-afirmar. Também há o que dizem os tibetanos: é preciso ultrapassar seu mestre em um quinto, em vinte por cento, senão a tradição se deteriora. Para mim, a questão da transmissão hoje é fundamental."

Há exatamente trinta anos, em 1965, aparecia na revista Odra o primeiro texto de Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*. Ele falava de "composição", hoje ele fala de "estrutura". Ele dizia que no Teatro Laboratório, "tudo é concentrado no amadurecimento do ator que se revela por uma tensão para o extremo, por um despojamento completo, por um desnudamento de sua própria intimidade", e isso é algo que ele desenvolverá em seguida, além até mesmo do ator, no que ele chama, hoje, de o "atuante".

Entrevista:

Quando lemos seu último texto, "Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo", nos chocamos ao mesmo tempo pela coerência e pela continuidade de seu trabalho.

Na aparência e, para algumas pessoas, até de maneira escandalosa ou incompreensível, eu passei por períodos muito contraditórios, mas, na verdade, você é quem tem razão: a linha é perfeitamente direta. Sempre procurei prolongar a investigação, mas depois de um certo ponto, para dar um passo à frente, é preciso ampliar o campo. As técnicas se deslocam. Hoje, por exemplo, nós utilizamos como veículo os processos ligados aos cantos antigos. Mas se eu observar os documentários dos espetáculos do Teatro Laboratório, como Akropolis, percebo que são espetáculos cantados.

Na época, eu não sabia, nem pensava nisso. O espetáculo foi filmado e, durante muito tempo, eu não quis ver o filme. Depois, acabei vendo. Aliás, ele não é ruim. E eu percebi que ele era cantado. Também foi assim com O Príncipe Constant. O interesse pelo canto germinou em meu trabalho. E quando penso nisso, lembro-me como eu fazia de modo a chegar à palavra cantada. Só objetivei isso bem mais tarde. Alguns historiadores falam dos cortes no meu itinerário, mas tenho mais a impressão de um fio, como um fio de Ariadne, que eu segui, um único fio. E hoje chego a reencontrar centros de interesse que eu tinha antes de fazer teatro, como se tudo devesse se encontrar.

Por outro lado, que isso seja a experiência do teatro como arte de apresentação no sentido clássico do termo ou o que chamamos hoje de arte como veículo, é absolutamente necessário que haja um controle do procedimento e um espírito de investigação. Meu irmão que é físico nuclear diz que minha abordagem é bastante similar à dos pesquisadores de ciências exatas. Thomas Richards, em seu livro, descreve o essencial de nosso trabalho: é sempre a luta por um ofício impecável, com o rigor, a abertura para a descoberta de possibilidades desconhecidas. E o que fizemos ontem não foi só preparar o que fazemos hoje, aquilo continua sendo a base do que fazemos.

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Sobre o que o senhor está trabalhando atualmente?

Primeiro, é Thomas e o grupo que trabalham. Eu os assisto e os aconselho. Não devo ser um grande demiurgo, sou antes um avô, para usar a expressão de Thomas em seu livro. Senão, os outros não podem crescer plenamente. Trabalhamos sobre ações ligadas aos antigos cantos vibratórios, os cantos que serviram no passado a propósitos rituais e que tem portanto um impacto direto sobre - como se diz - a cabeça, o coração e o corpo dos "atuantes". Cantos que fazem passar de uma energia vital a uma energia mais sutil.

Esse trabalho chega sempre a uma estrutura performativa muito precisa, um tipo de obra. Não é absolutamente uma improvisação.

Você cita a expressão "ritual leigo" que eu usei muitas vezes, o que me fez passar de Charybde a Scylla, entre o Estado Atista e a Igreja Polonesa que era e continua rígida. Eu precisava passar por esses dois polos sem que eles sejam antinômicos no mesmo momento. Foi porque então inventei o "ritual leigo".

Isso correspondia também a algo de real: eu trabalhava e trabalho ainda com pessoas de horizontes filosóficos ou religiosos muito diferentes; o que eu fazia devia ser ao mesmo tempo compreensível a todos e ao mesmo tempo não ser reduzido a uma única visão daquilo que existe. É também por isso que evito a palavra "espiritual" e falo de energia: isso não pertence a igreja alguma, a seita alguma, a ideologia alguma. É um fenômeno que todos podem experimentar.

"Ritual Leigo" era portanto uma expressão ao mesmo tempo tática e verdadeira. Pensa que o que é verificável na prática, precede as diferenças culturais, filosóficas e religiosas. E essa coisa é compreensível, mesmo se somos condicionados por diferentes raízes - e ao mesmo tempo essas raízes trazem um auxílio profundo, pois elas carregam a experiência de várias gerações. Da mesma forma, refiro-me muitas vezes à noção de blasfêmia; isso está muito ligado à cultura polonesa, cujas obras (Mickiewicz, Slowacki, etc.) são frequentemente blasfematórias, como as da cultura espanhola; afirma-se através da blasfêmia, é como puxar um tigre pela cauda. Não se deve fazer uma sopa (um pouco de zen, um pouco de sufismo, etc.) mas, sim, ver como as possibilidades técnicas aparecem em tal ou tal contexto e como elas se desenvolvem. Em contrapartida, a sopa (o sincretismo) é estéril. Salvo se ele for autodefensivo como no caso do vodu ou da santeria, onde certas imagens cristãs foram utilizadas a fim de se defender, de se esconder.

Por que os cantos e não os textos antigos?

Utilizamos também os textos, alguns, aliás, iam até uma forma de encantamento (textos que não chegam a uma plena vibração sonora eu já explorei numa fase anterior de minha vida). Chega-se aqui a portais de descoberta. Thomas fala do momento em que ele tentava criar uma canção (antes de abordar um canto antigo, pode ser útil criar sua própria canção). Eu estava na sala ao lado e o escutava. Eu lhe disse que no início aquilo funcionava mas que depois ele se tornava mecânico. Ele me disse "sim, é verdade mas eu procuro a melodia e depois eu a fixo". Disse-lhe então que depois de ter fixado a melodia, deve haver sempre uma busca, como se ele procurasse alguém. E não tratar a canção como se ele já a conhecesse, pois tudo deve estar engajado: os impulsos, o élan, a mental.

Lembra-me da estréia do Príncipe Constante em Berlim Ocidental. Eu acabava de ter um olho operado e não podia me expor à luz. Então, como a peça era apresentada numa igreja, fiquei atrás do altar que ficava no escuro e escutei o espetáculo. Estava em boa companhia, a dos mortos sob meus pés, e escutava. Pareceu-me que tínhamos chegado a um tal ponto de uma suposta perfeição, que não era mais possível avançar nem um passo. Então, senti que, de certa maneira, aquilo já estava morto e disse a meus colegas: vamos parar aqui. É preciso sempre uma parte de desconhecimento. Isso é verdade tanto na arte quanto na vida.

Há muito tempo o senhor não assina mais espetáculos. Sua pesquisa continua afastada dos palcos. Tudo se passa como se a noção de transmissão houvesse substituído a dos espetáculos.

No Oriente, a transmissão não é interrompida. Não se pisa sobre o antecessor a fim de se afirmar. Há também aquilo que dizem os tibetanos: é preciso ultrapassar seu mestre em um quinto, em vinte por cento, senão a tradição se deteriora. Para mim, a questão da transmissão, hoje, é fundamental. O livro de Thomas Richards indica isso. E no trabalho que nós desenvolvemos sobre os cantos antigos, Thomas está no caminho certo para me ultrapassar em vinte por cento. O que restará depois de mim, não pode ser nada da ordem da imitação, mas do avanço. Assim como não imitei Stanislavski, mas procurei o que era possível depois dele. Uma pesquisa não pode se limitar a uma só vida, é trabalho para várias gerações.

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

É isso que se reduz a uma simples transmissão livre? Thomas trabalha com o senhor, mas o senhor não trabalhou com Stanislavski. O trabalho de transmissão oral não é insubstituível?

É ele que assegura a passagem: trabalhei com alguns velhos atores de Reduta (1) e Zavadski (2), um estreito colaborador de Stanislavski e Vakhtangov. Por outro lado, lendo os textos de Stanislavski e as descrições de sua maneira de trabalhar, eu sentia uma compreensão prática imediata. E quando eu tentava aplicar aquilo em meu trabalho, Zavadski que observava exclamou: "Mas o Jerzy trabalha exatamente como Stanislavski." E além disso, não há apenas o teatro. Desde a infância eu me interessava pelos diferentes tipos de técnicas "psicofísicas". De fato, aos nove anos, meu primeiro ponto de orientação foram as grandes figuras das técnicas hindus. E foi esse primeiro centro de interesse (como se trabalhar sobre si mesmo com alguém, por assim dizer no contexto performativo) que depois passou pelo teatro. No curso da vida, sempre procurei frequentar pessoas que estivessem em relação contínua com essa ou aquela técnica e tradição. E então, em várias áreas, recebi uma transmissão direta.

Fui muito auxiliado em minha vida desse ponto de vista, na Polônia e nas civilizações longínquas que habitualmente não fornecem esse auxílio. Assim há figuras de certos "velhos" pelos quais sinto profunda gratidão. Encontrei essas pessoas na Ásia Central, na Índia, na América Latina, na China, na África, no Caribe. Eu não me perguntava "se aquilo era teatro ou não", mas: "o que essas pessoas conhecem, na prática, das possibilidades do ser humano?"

Alguns eram fascinantes, outros, insuportáveis, ou os dois. Depois da Índia, o mais importante foi talvez o Haiti com a sobrevivência de tradições africanas muito antigas, ligadas, suponho, às fontes do antigo Egito. À Índia... Muitas vezes, para compreender uma idéia, devo primeiro encontrá-la na terminologia sânscrita. Mas devo confessar que os Evangelhos e as abordagens judaicas tiveram um grande papel em minha vida. Quando trabalho com alguém de outra cultura, tomo sempre como ponto de partida as tradições daquela pessoa. Ela encontra nisso coisas, se não familiares, pelo menos inconscientemente vivas. Por exemplo, com um diretor de teatro persa, trabalhei com textos sufis xiitas; com atores chineses, sobre textos do taoísmo, que um deles ignorava completamente; com atores de Israel, muitas vezes comecei com palavras dos primeiros hassidim e dos livros de Martin Buber, e assim por diante. Para eles, é quase sempre uma descoberta, e para mim, é sempre fascinante. Mas quando um ator ou diretor quer partir de Dostoiévski, dou pulos, pois o considero uma mina da experiência humana.

O senhor escolheu Thomas Richards, é a ele que o senhor transmite toda sua pesquisa. Por que ele e não outro? Por que não ter iniciado esse trabalho com Ryszard Cieslak (hoje falecido), seu grande ator do Teatro Laboratório?

Cieslak foi o ator mais incrível que eu encontrei. Na época eu não pensava na transmissão no sentido tradicional da palavra. Pensei seriamente nessa questão por volta de 1985-1986. Nessa época encontrei Thomas Richards e, muito rapidamente, comecei a ver nele a verdadeira organicidade nas ações dramáticas, o potencial para a descoberta do processo escondido nos antigos cantos vibratórios afro-caribenhos e africanos, as grandes capacidades ligadas à "interioridade" do ser humano. Ele é o homem de pesquisa que eu procurava. Se fui tão duro com ele, como ele conta em seu livro, foi por causa disso. Eu não quis jogar o velho jogo de mestre e discípulo, mas colocar em suas mãos um fio tangível e prático que eu mesmo recebi de outras mãos.

É como se minha herança viesse de gerações longínquas; ela passa por várias gerações e mesmo por várias raças. E, ao mesmo tempo, não se trata de um sincretismo, de uma mistura, mas da objetividade do impacto de certas abordagens práticas, ainda que elas tenham aparecido em contextos diferentes. Eu precisava colocar Thomas à prova, e foi o que fiz, naquele ano, na Universidade de Irvine, na Califórnia, da qual ele fala. (3)

Uma transmissão é necessariamente única?

Essa transmissão "global", tradicional? Não necessariamente, mas é preciso um longo período e, além disso, quando se é velho, as forças e o saúde acabam chegando a seus limites. O ensino prático queima a energia, e a energia bruta diminui com a idade. E, ainda, há várias formas e áreas da transmissão que não possuem essa noção "global", mas que se referem a certos aspectos do ofício de ator, ou do trabalho sobre si mesmo, para usar o termo de Stanislavski. E nesse sentido, trabalhei e trabalho com várias pessoas, atores, diretores, pesquisadores. Simplesmente, por ser de utilidade aos outros no âmbito de sua própria busca.

Que importância o senhor atribui à escrita nessa transmissão?

Se ela tomar o rumo certo, ajuda bastante. Nisso, o livro de Thomas me parece de uma utilidade notável para os jovens atores. E ele indica que existe, na criação, aspectos que são acessíveis unicamente pelas vias práticas, pois há elementos que são racionais e outros que passam por caminhos menos conscientes. É preciso evitar todo proselitismo. Há várias técnicas e várias abordagens eficazes e há também "instrumentos" de investigação que, para serem plena-

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

mente úteis devem entrar numa circulação de coisas quase anônima. Senão, isso se torna uma "panelinha". Você tem razão; o livro de Thomas e também meu texto acrescentado a ele, devem ser vistos no âmbito da transmissão. Richards não tem que se sentir obrigado, ele não é obrigado a nada, a não ser a ser fiel à sua vida criativa e a seu itinerário interior. As obrigações existem somente no tempo presente, no trabalho do dia a dia. Não é um convento, e se fosse, eu diria: "Procuremos na direção da abadia de Telemo, na direção de Rabelais."

Há pouco tempo, numa grande revista mexicana, li uma publicidade de página inteira de uma pessoa que dizia aplicar o método Grotowski para preparar homens de negócios. Não tenho o costume de reagir a isso pois isso tomaria muito tempo, é uma perda de tempo.

A transmissão existe quando ela existe. Querer controlá-la, até da fórmula, é querer prolongar artificialmente sua própria vida. Vou morrer fisicamente e... não. Mesmo pessoas inteligentes como Khrishnamurti sucumbiram a essa frequência no fim de suas vidas...

Só se for um usurpador. Mas será que existe um usurpador perfeito? A dançarina indiana que reconstruiu o Bharatha Natyam a partir das esculturas foi uma grande usurpadora, a ponto de criar um mito que é uma tradição praticada de forma ininterrupta há milênios. Foi também o que se passou com a descrição dos ritos balineses por Antonin Artaud: tudo é falso, os balineses não fazem nada daquilo, mas sua descrição foi muito fecunda e ela influenciou os espíritos criativos do Ocidente, e então?

Em alguns períodos, como o dos dez últimos anos, ou mais, era primordial que eu me isolasse de toda publicidade, que eu não fosse empurrado pelo grande vento que vem do mundo. E depois, as coisas evoluem. Agora o Workcenter está muito menos isolado do que se pode pensar. Já há alguns anos, começamos a convidar especialistas e grupos de teatro, mais de 70 atualmente, dentre eles alguns bem co-

O senhor não ignora que a menção "fiz um curso com Grotowski", menção frequentemente falaciosa (o mesmo que acontece atualmente com Peter Brook), serve de marca para vender certos cursos de arte dramática pelo mundo todo.

O senhor não teme que seu trabalho seja desviado após sua morte?

Nada de guardiões do templo?

Hoje, o senhor aceita falar, às vezes faz uma conferência, mas no conjunto, seu trabalho é relativamente secreto.

nhecidas, outros nem um pouco. Em alguns momentos, a confrontação com um olhar externo se torna necessária. Às vezes, podemos não ver algumas coisas erradas ou que não funcionam. É preciso objetivar a situação através de alguém de fora. Isso pode ser feito de forma espaçada, discreta, mas é necessário pois a auto-ilusão é sempre o maior perigo.

E também, há um outro aspecto. É que, no nosso trabalho, abordamos elementos artesanais que cruzam com aqueles do teatro clássico. Diretores de teatro e grupos jovens procuram comparações para saber, por exemplo, como fazer essa coisa, em aparência, impossível e fundamental: a conjunção entre uma estrutura e uma espontaneidade. Cremos o pão que alguém nos dá, e o nosso pão, é preciso dá-lo a alguém. Alguns grupos vêm, mostram suas criações e seu treinamento, nós mostramos os nossos e depois conversamos. Para alguns grupos isso foi útil.

(1) Troupe polonesa atípica do período anterior à guerra.

(2) Professor da escola de direção teatral de Moscou no início dos anos 50. Grotowski foi seu aluno.

(3) Grotowski começou seu trabalho com Thomas Richards na Universidade da Califórnia, Irvine, no período que antecedeu a criação do Workcenter de Pontedera.

(tradução de Luciano Laprete)

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL

A PESQUISA DE JERZY GROTOWSKI E THOMAS RICHARDS
SOBRE "A ARTE COMO VEÍCULO"

PARTICIPANTES

GEY PIN ANG (Cingapura)

Atua no teatro desde 1986. Diplomado no Teatro da Universidade do Hawai, participou, sob a direção assídua de Grotowski e de Thomas Richards, do programa de pesquisa do Workcenter de Jerzy Grotowski em Pontedera, Itália, durante todo o ano de 1994. Anteriormente havia participado, sob a supervisão de James Slowiak, do programa de pesquisa dirigido por Grotowski na University of California, Irvine, em 1992. Trabalha atualmente como instrutora de "training", diretora e atriz no Teatro CX, em Cingapura.

ROBERTO BACCI (Itália)

Fundou e dirigiu Centro de Pesquisa Teatral (CSRT) em Pontedera desde 1974. Dirigiu também várias edições de festivais: em Santarcangelo di Romagna, em Pontedera e em Volterra, entre 1978 e 1996.

Diretor de várias espetáculos, alguns dos quais apresentados várias vezes no Brasil: *Fratelli del cani, Il cielo per terra, Nastos e O Hamam com a Flor na Boca* - com Cocô Carvalho.

GEORGES BANU (França)

É presidente da Associação Internacional de Críticos de Teatro, ensina na Sorbonne e integrou a direção artística da "Académie Expérimentale des Théâtres". Publicou um número considerável de trabalhos dedicados às grandes figuras da direção contemporânea: Grotowski, Brook, Grüber, Kantor, Vitez, Bondy, Mnouchkine. Foi curador da edição francesa do livro de Thomas Richards e de um trabalho coletivo dedicado a Ryszard Cieslak.

MARIO BIAGINI (Itália)

Após várias experiências como ator na França e na Itália, há dez anos trabalha ao lado de Thomas Richards na equipe artística do "Workcenter of Jerzy Grotowski".

Paralelamente desenvolve uma pesquisa autônoma sobre as tradições teatrais e rituais indianas.

EDGAR CEBALLOS (México)

Dramaturgo, diretor e estudioso. Autor de vários livros, dentre eles, "Principios de Dirección Escénica", "Las técnicas de Actuación en México", "Principios de Construcción Dramática" e "Diccionario Enciclopédico Básico de Teatro Mexicano". Diretor da revista "Máscara", e da instituição cultural "Escenología, A.C.", que promove o fazer teatral nos territórios ibero-americanos através da publicação de livros teóricos.

FERNANDO DE ITA (México)

Iniciou em 1973 sua atividade de crítico de teatro. Desde 1977 seus artigos são publicados em jornais e em revistas na México, USA e na Espanha. Como pesquisador colaborou no "Inventario Teatral de Iberoamérica", no "Estudio del Teatro Mexicano de los 80's" e no "Antología del Teatro Contemporáneo de México". Em 1990 publicou "El Arte en Persona", onde reuniu suas entrevistas com Tennessee Williams, Samuel Beckett, Jean Genet, Henry Miller, Orson Wells, Joan Miró, Andrzej Wojda, Peter Brook, Arthur Miller e Jerzy Grotowski, dentre outros. Atualmente preside a seção mexicana da Associação Internacional dos Críticos de Teatro e escreveu para o jornal da Cidade do México, "Reforma".

MICHELLE KOKOSOWSKI (França)

Paralelamente aos estudos de Letras e de Ciências Humanas na Sorbonne, fez cursos sobre representação teatral e sobre direção (na Royal Shakespeare Company, na Piccola Teatro de Milão com Giorgio Strehler, na TNP com Roger Planchon). De 1966 a 1968 foi estagiária do Teatro Laboratório de Wrocław, dirigido por Jerzy Grotowski. De 1979 a 1983 foi membro do Conselho de Administração

do Festival Mundial do Teatro de Nancy, do qual era a diretora. Ensina no Departamento de Teatro da Universidade de Paris 8. Em 1990 criou a "Académie Expérimentale des Théâtres", uma espécie de "Vila Médici" nômade, que articula todos os seus projetos, na França e no exterior, em torno do conceito da transmissão do saber e do fazer de grandes Mestres do teatro contemporâneo, de atores, de diretores, de cenógrafos e autores, para jovens artistas.

JEAN-MARIE PRADIER (França)

Professor na Universidade de Paris 8, onde dirige o Departamento de Teatro, Jean-Marie Pradier é doutor em Psicologia e em Letras. É responsável pelo grupo de pesquisa sobre os *Comportements Humains Spectaculaires*. *Organisés-Ethnoscéologie*, é também membro permanente da International School of Theatre Anthropology (ISTA) desde a sua fundação em 1979. Autor de inúmeros livros e artigos e atualmente está trabalhando num estudo sobre a relação entre as artes do espetáculo vivo e as ciências, onde uma parte deste estudo é dedicado à pesquisa de Jerzy Grotowski.

MIRELLA SCHINO (Itália)

Ensina Dramaturgia na Universidade de L'Aquila na Faculdade de Letras.

Pertence a geração de jovens historiadores do teatro, testemunhas das práticas do teatro contemporâneo.

Entre as suas publicações: "Il Teatro di Eleonora Duse", "Profilo del Teatro Italiano", "Al Crocevia di Pontedera. Storia e voci da una generazione teatrale, 1974-1994".

Além disso colaborou no volume de Ferdinando Taviani-Mirella Schino, "Il segreto della Commedia dell'Arte".

ANATOLI VASSILIEV (Rússia)

Nascido em 4 de maio de 1942. Graduado na Universidade Estadual de Rostov. Em 1968 formou-se diretor no GITIS (a escola teatral de Moscou) sob a direção de Andrey Popov e de Maria Knebel. Por muitos anos desenvolveu paralelamente a atividade de diretor e de pedagogia no GITIS.

No Teatro de Arte (MCHAT) dirigiu em 1973 "Sala para um relógio cantado" de O. Zagladnik, com os "velhas" atores que haviam trabalhado com Stanislavski.

Produziu trabalhos de Gorki (1978) e de Slavkin (1979) no Teatro Stanislavski. Em 1985 dirigiu "Carcerou" de Slavkin no Teatro Taganka.

A estreia dos "Seis personagens em busca de um autor" de Pirandello, em 24 de fevereiro de 1987, assinala também a abertura do teatro "Escola de Arte Dramática".

Neste teatro ele dirigiu "Nesta noite se improvisa" de Pirandello (1990), "Amphitruon" de Molière (1994). Em 1996, estreou "Lamentação de Jeremias", baseado no livro da Bíblia, e prepara para o próximo ano "Ilíada" de Homero.

No teatro "Comédie Française" dirigiu "Bal Masqué" de Lermontov (1992). No Teatro de Arte de Budapeste dirigiu "O Sanha da lio" de Dostoiévski (1994). No Deutsches National Theater und Staatskapelle Weimar, dirigiu a ópera de Tchaikovsky "A Dama de Espadas" (1996).

Vassiliev tem recebido importantes prêmios: o prêmio Ubu em Milão (1988), pela melhor produção estrangeira do ano com o espetáculo "Seis personagens em busca de um autor", o prêmio "Nuove Realità Europee" em Taormina (1990), e o prêmio K. S. Stanislavski pela valiosa contribuição ao desenvolvimento da pedagogia teatral (1995).



Os projetos mais importantes realizados pelo diretor são: "Vis-à-Vis" baseado sobre "O Idiota" de Dostoiévski com o Centro "Kunstlerhaus Bethanien" em Berlim (1992). "I am the Seagull" baseado sobre textos de Chekhov (1990). "Cada um a seu modo" de Pirandello com Centro Teatro Ateneo da Universidade de Roma e Teatro di Roma (1993). E projetos com o "Académie Expérimentale des-Théâtres", dirigida por Kokosowski (1993, 1995, 1996). Dois projetos com o grupo de Thomas Richards, do Workcenter of Jerzy Grotowski (1993, 1996).

LISA WOLFORD (USA)


É autora do livro "Grotowski's Objective Drama Research" (University Press of Mississippi - 1996) e organizou com Richard Schechner, "The Grotowski Sourcebook" (que sairá brevemente pela editora Routledge). Seus escritos são publicados no "The Drama Review", "New Theatre Quarterly", e "Slavic and East European Performance". É Professora Assistente de Teatro na Bowling Green State University, Ohio, e é Ph.D. na Performance Studies na Northwestern University, Illinois.

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

apoio cultural

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA



Serviço Social do Comércio
Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman
Diretor do Departamento Regional: Danilo Santos de Miranda
Superintendente Técnico-Social: Jesus Vazquez Pereira
Gerente de Apoio Operacional II: Estanislau da Silva Salles
Gerente do CineSESC: Luiz Alberto Santana Zakir
Gerente do SESC Consolação: José Meneses Neto
Gerente-Adjunto: Mário Daminelli


Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards
Setembro/Outubro 1996
São Paulo - SP - Brasil

Coordenadores: Ricardo Muniz Fernandes / Produção: Adilson de Abreu, Anna Ignêz Xavier Vianna, Arlindo Tomino, Carlos Lupinacci, Davi de Brito, Denise Maria G. Baptista, Elvira Joveli, Fabiana Gomes Cirqueira, Helena Yoshiko Matsui, Juçara Amorim, Katia Dutra S. Conceição, Katia Verissimo Sato Acceto, Laura Casali Castanho, Lidia Federaszyn Pariaj, Márcia Elizabeth dos Santos, Márcia Andrulis, Maria Teresa La Macchia, Marilza Evangelista de Silva, Marimar Chimenos Gil, Maria Nakaozi, Sueli Guimarães, Roger Trancoso de Jesus, Thaís Helena Vasconcellos da Queiroz, Gilberto de Almeida / Assessoria de Imprensa: Textos & Idéias.


Av Paulista, 119 - Tel. (011) 284-2111 - FAX (011) 288-6206 - CEP 01311-903 - São Paulo / SP / Brasil / CINESESC - Rua Augusta, 2075 - Tel. (011) 282-0213 - FAX (011) 64-1668 - CEP 01412-000 São Paulo / SESC Consolação - Rua Dr. Vila Nova, 245 - Tel. (011) 256-2322 - FAX (011) 256-2223 - CEP -1222-000 - São Paulo.

outubro/1996





Rua Dr. Vila Nova, 245
Tel. 256-2281 - São Paulo



Rua Augusta, 2075
Tel. 282-0213 - São Paulo

Encarte da programação do Seminário Internacional realizado no Sesc-SP, entre setembro e outubro de 1996, em que o Workcenter foi renomeado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA

CONSORZIO UNIVERSITÀ - CITTÀ DI BOLOGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FRONTIERE MAESTRI & EREDI

THE WORKCENTER OF
JERZY GROTOWSKI
AND
THOMAS RICHARDS

Arte come veicolo:
al lavoro su una potenzialità alternativa
delle arti performative

BOLOGNA, 13 - 26 NOVEMBRE 1997

Ideazione e realizzazione del progetto:
Renzo Filippetti, Tachio Ridotto e
Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

"Grotowski è straordinario.

Perché?

Per quanto io ne sappia, nessun'altro al mondo, dopo Stanislavski, ha condotto una ricerca così approfondita e completa sulle caratteristiche, la fenomenologia e il significato della recitazione, sulla natura e la scienza dei processi mentali, fisici ed emotivi a essa connessi."

Peter Brook

Dal 1986 Jerzy Grotowski vive a Pontedera dove, su invito di Roberto Bacci, direttore del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, ha fondato il Workcenter. Le attività che vengono svolte al Workcenter hanno come base la pratica sistematica degli elementi tecnici delle arti performative e la loro relazione con le tradizioni antiche. Non si tratta comunque di una scuola d'arte drammatica, ma di un istituto creativo di educazione permanente, in cui gli elementi dell'artigianato artistico sono veicolo dello sviluppo individuale.

La ricerca pratica sulle arti performative al Workcenter è condotta da Thomas Richards (USA), collaboratore essenziale di Jerzy Grotowski. Mario Biagini (Italia) lavora in tandem creativo con Thomas Richards. Gli altri membri dell'équipe sono Barouch Braner (Israele), Nhandan Chirco (Italia), Przemyslaw Wasilkowski (Polonia) e Brian Watt (USA).

Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards è sostenuto da



CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE E LA RICERCA TEATRALE - PONTEDERA

Convite para programação com Workcenter of Jerzy Grotowski em Bologna em novembro 1997.

Venerdì 14 novembre, ore 20.30
INCONTRO CON JERZY GROTOWSKI
 Proiezione del video di "Akropolis"
 Introduce Carla Pollastrelli
 CASA DELLE CULTURE E DEI TEATRI, VIA M.E. LEPIDO 255 (LAVINO DI MEZZO) BOLOGNA

Lunedì 17 novembre, ore 11
THOMAS RICHARDS INCONTRA GLI STUDENTI DEL DAMS
 Introduce Nicola Savarese
 DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO - SALA DEGLI STUCCHI, VIA BARBERIA 4

Lunedì 17 novembre, ore 17
CERIMONIA DI CONFERIMENTO DELLA LAUREA HONORIS CAUSA
IN DISCIPLINE DELLE ARTI DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO A JERZY GROTOWSKI
 Presenta Claudio Meldolesi
 AULA MAGNA DI SANTA LUCIA - VIA CASTIGLIONE, 36

Mercoledì 26 novembre, ore 20.30
INCONTRO CON THOMAS RICHARDS
 intorno al film documentario "Art as Vehicle" di M. Gregory sul lavoro del
 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards
 Introduce Marco De Marinis
 CASA DELLE CULTURE E DEI TEATRI, VIA M.E. LEPIDO 255 (LAVINO DI MEZZO) BOLOGNA

*Durante la visita del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards a Bologna, dal 13 al 26 novembre, alcuni professionisti e specialisti di teatro saranno invitati a essere testimoni di "Action".
 Si tratta di una struttura d'azione elaborata nei dettagli, di un'opera basata su antichi canti vibratorii.*

COMITATO D'ONORE
 Romano Prodi, Walter Veltroni, Fabio Alberto Roversi Monaco,
 Walter Vitali, Roberto Grandi, Lorenza Davoli, Pier Ugo Calzolari, Walter Tega.

Il progetto "Frontiere: Maestri ed Eredi" è il percorso teatrale del Comune e dell'Università di Bologna,
 con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna
 verso l'appuntamento del Duemila, in cui Bologna sarà città europea della cultura;
 vedrà la collaborazione delle maggiori istituzioni culturali cittadine e di autorevoli studiosi del settore
 impegnati a riflettere sulle esperienze più significative di questo secolo.

**FRONTIERE
 MAESTRI & EREDI**

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA VIA DBERDAN 24, 40126 BOLOGNA, ITALIA - TELEFONO 051 204680-14-08 FAX 051 268636

Convite para programação com Workcenter of Jerzy Grotowski em Bologna em novembro 1997.

COMUNE DI BOLOGNA
SETTORE CULTURA

CONSORZIO UNIVERSITÀ
CITTÀ DI BOLOGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI BOLOGNA

Il progetto Grotowski nasce in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo da parte dell'Università di Bologna allo stesso regista, in virtù della Sua indiscussa figura di innovatore della scena teatrale contemporanea, e del conseguente progetto dedicato al lavoro attuale del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; ideato e realizzato da Renzo Filippetti e il Teatro Ridotto in stretta collaborazione con il Workcenter, e promosso da Comune di Bologna - Settore Cultura, Università degli studi di Bologna, Consorzio Università-Città.

Dopo il periodo dedicato alla creazione di spettacoli nei quali si sperimentava una concezione radicalmente nuova dello spazio, della scenografia e dell'attore - culmine di questo periodo fu lo spettacolo "Il Principe Costante" del 1969, con Ryszard Cieslak, attore tra i più rappresentativi di questa fase di lavoro di Grotowski - il regista polacco abbandonò progressivamente la creazione di spettacoli (l'ultimo in ordine di tempo fu "Apocalypsis cum figuris"), e negli anni settanta diede vita a una serie di eventi/esperienza nei quali la convenzionale divisione tra attori e spettatori cadeva radicalmente: gli spettatori diventavano partecipanti, guidati in una esperienza percettiva fuori dal comune degli stessi "attori".

Questa fase, che fu definita del "Parateatro", si è ulteriormente trasformata. Grotowski non è più tornato sulle scene, ma ha creato un centro di lavoro permanente di ricerca sulle arti performative - il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, con sede a Pontedera - che vede impegnato un gruppo di performers in una ricerca basata sulla esplorazione sistematica delle basi tecniche delle arti performative. Questo gruppo, composto di sei persone di varia nazionalità, è guidato da quello che si può definire l'erede artistico del grande regista polacco, l'americano Thomas Richards.

FRONTIERE
MAESTRI & EREDI

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA VIA OBERDAN 24, 40126 BOLOGNA, ITALIA - TELEFONO 051 204680 FAX 051 268636

Release de imprensa do projeto "Frontiere: Maestri ed Eredi" realizado em Bologna em 1997.

COMUNE DI BOLOGNA
SETTORE CULTURA

CONSORZIO UNIVERSITÀ
CITTÀ DI BOLOGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI BOLOGNA

Come ha acutamente osservato Peter Brook: "Grotowski è straordinario. Perché?

Per quanto io ne sappia, nessun altro al mondo, dopo Stanislavski, ha condotto una ricerca così approfondita e completa sulle caratteristiche, la fenomenologia, il significato della recitazione, sulla natura e la scienza dei processi mentali, fisici e emotivi a essa connessa".

L'unicità del progetto con il Workcenter risiede nel fatto che - per la prima volta in Italia - sarà possibile una esauriente panoramica del lavoro attuale di Grotowski, attraverso conferenze, incontri, proiezioni di filmati, e - soprattutto - durante la permanenza del Workcenter a Bologna alcuni ~~nei dettagli, un'opera~~ specialisti di teatro, saranno invitati a essere testimoni di 'Action', una struttura d'azione elaborata basata su antichi canti vibratorii. 'Action' durante la permanenza del Workcenter a Bologna verrà presentata dieci volte.

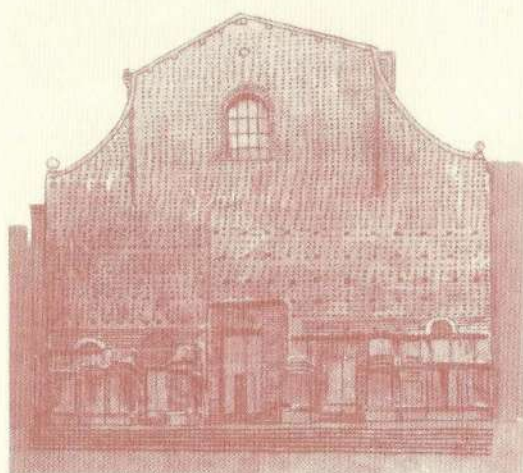
FRONTIERE
MAESTRI & EREDI

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA - VIA OBERDAN 24, 40126 BOLOGNA, ITALIA - TELEFONO 051 204680 FAX 051 268636

Release de imprensa do projeto "Frontiere: Maestri ed Eredi" realizado em Bologna em 1997.



Folder da cerimônia de Honoris Causa concedido a Grotowski em Bologna em 1997.



PROSPETTO DELL'AULA MAGNA DELLO STUDIO (S. LUCIA)

La S.V. Ill.ma è invitata
 lunedì 17 novembre 1997, alle ore 17,
 nell'Aula Absidale di Santa Lucia,
 via Castiglione 36 - Bologna, alla cerimonia di
 conferimento della "Laurea ad Honorem"
 in Discipline delle Arti della
 Musica e dello Spettacolo al

dr. JERZY GROTOWSKI

Il Preside della Facoltà
 di Lettere e Filosofia
Walter Tega

Il Rettore
Fabio Roversi-Monaco

Folder da cerimônia de Honoris Causa concedido a Grotowski em Bologna em 1997.

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA

CONSORZIO UNIVERSITÀ - CITTÀ DI BOLOGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna

THE WORKCENTER OF
JERZY GROTOWSKI
AND
THOMAS RICHARDS

Arte come veicolo:
al lavoro su una potenzialità alternativa
delle arti performative

BOLOGNA, 13 - 26 NOVEMBRE 1997

Ideazione e realizzazione del progetto:
Renzo Filippetti, Teatro Ridotto e
Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Venerdì 14 novembre, ore 20.30

INCONTRO CON JERZY GROTOWSKI

Proiezione del video di "Akropolis"

Introduce Carla Pollastrelli

CASA DELLE CULTURE E DEI TEATRI, VIA M.E. LEPIDO 255 (LAVINO DI MEZZO) BOLOGNA

Lunedì 17 novembre, ore 11

THOMAS RICHARDS INCONTRA GLI STUDENTI DEL DAMS

Introduce Nicola Savarese

DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO - SALA DEGLI STUCCHI, VIA BARBERIA 4

Lunedì 17 novembre, ore 17

CERIMONIA DI CONFERIMENTO DELLA LAUREA HONORIS CAUSA**IN DISCIPLINE DELLE ARTI DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO A JERZY GROTOWSKI**

Presenta Claudio Meldolesi

AULA MAGNA DI SANTA LUCIA - VIA CASTIGLIONE, 36

Mercoledì 26 novembre, ore 20.30

INCONTRO CON THOMAS RICHARDSintorno al film documentario "Art as Vehicle" di M. Gregory sul lavoro del
Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Introduce Marco De Marinis

CASA DELLE CULTURE E DEI TEATRI, VIA M.E. LEPIDO 255 (LAVINO DI MEZZO) BOLOGNA

*Durante la visita del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards a Bologna, dal 13 al 26 novembre, alcuni professionisti
e specialisti di teatro saranno invitati a essere testimoni di "Action".
Si tratta di una struttura d'azione elaborata nei dettagli, di un'opera basata su antichi canti vibratori.*

Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards è sostenuto da



CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE E LA RICERCA TEATRALE - PONTEDERA

COMITATO D'ONORE

Romano Prodi, Walter Veltroni, Fabio Alberto Roversi Monaco,
Walter Vitali, Roberto Grandi, Lorenza Davoli, Pier Ugo Calzolari, Walter Tega.

FRONTIERE
MAESTRI & EREDI

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA VIA OBERDAN 24, 40126 BOLOGNA, ITALIA - TELEFONO 051 204680-14-08 FAX 051 268636

Cartaz da programação da passagem do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Bologna, 1997.

COMUNE DI BOLOGNA
SETTORE CULTURA

CONSORZIO UNIVERSITÀ
CITTÀ DI BOLOGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI BOLOGNA

FRONTIERE : MAESTRI ED EREDI

Quale sarà l'identità del teatro, della gente di teatro all'alba del nuovo millennio?

La morte del teatro, come del resto quella dell'arte, è stata annunciata e continua ad essere divulgata come un dato di fatto o una realtà prossima a venire: eppure dalle ceneri del malocchio rinascono uomini, idee ed esiti che contraddicono le profezie, dimensionandole come inverosimili previsioni.

Tuttavia la domanda è legittima e utile perché si rivolge al passato e al futuro insieme: quale idea del teatro passerà all'alba del terzo millennio?

E soprattutto quali i traghettatori che la semineranno nella nuova epoca e dunque nelle menti dei giovani apprendisti?

Indagare su questo tema significa interrogare gli uomini e le donne di teatro che più di altri nel nostro tempo hanno rifondato l'arte battendosi contro il degrado del teatro e i pregiudizi delle sue tradizioni. Si tratta di fondatori di nuove tradizioni, di artisti che hanno elaborato altre forme e arricchito l'eredità della storia di nuove prospettive. È a loro che dobbiamo rivolgerci per guardare oltre il presente e sollecitare il futuro.

A loro il riconoscimento di aver agito contro lo spirito del tempo.

In un confronto, che non può che essere multietnico e transculturale, proporremo un percorso attraverso alcuni fondatori di tradizioni che possono aguzzare il nostro sguardo oltre il secolo breve, verso l'orizzonte del teatro a venire.

La presenza a Bologna del Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards inaugura di fatto questo percorso fino al 2000, ispirando il progetto complessivo.

L'attenzione ai grandi maestri non solo per produzioni spettacolari ma soprattutto per presenze vive con seminari, laboratori ed incontri sarà perseguita per meglio definire il ruolo occupato da questi uomini di teatro nella storia della scena internazionale.

Gli ambiti nei quali sviluppare il progetto saranno:

1. un convegno sulla figura di Jerzy Grotowski (primavera '98);
2. gli eredi indiscussi del maestro polacco, ossia Eugenio Barba (1998) e Peter Brook (2000);
3. gli esuli del teatro internazionale in Italia, a partire dall'esperienza del Living Theatre (1999).

FRONTIERE
MAESTRI & EREDI

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA VIA OBERDAN 24, 40126 BOLOGNA, ITALIA - TELEFONO 051 204680 FAX 051 268636

Documento – provável texto de apresentação – do projeto “Frontiere: Maestri ed Eredi” realizado em Bologna em 1997

COMUNE DI BOLOGNA
SETTORE CULTURA

CONSORZIO UNIVERSITÀ
CITTÀ DI BOLOGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI BOLOGNA

Altre personalità costituiranno la platea di riferimento per incontri paralleli che dovrebbero affiancare i progetti in residenza:

Strehler, Ronconi, Mnouschkine, Pinter, Yoida, Wilson, Schechner, Bergman, Marceau, oppure Leabhart, Suzuki, Vassiliev, Bene, Fo, Monk, Bausch, Foreman;

nomi come Augusto Boal e Santiago Garcia e di Josef Svoboda, per le esperienze del teatro in Latino-America e per esperienze provenienti dalla scenografia.

Non ultimo uno sguardo sulle ultime generazioni come preziosa eredità da trasferire nel Terzo Millennio.

La Direzione Culturale

FRONTIERE
MAESTRI & EREDI

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA VIA OBERDAN 24, 40126 BOLOGNA, ITALIA - TELEFONO 051 204680 FAX 051 268636

Documento – provável texto de apresentação – do projeto “Frontiere: Maestri ed Eredi” realizado em Bologna em 1997

COMUNE DI BOLOGNA
SETTORE CULTURA

CONSORZIO UNIVERSITÀ
CITTÀ DI BOLOGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI BOLOGNA

PROGETTO
FRONTIERE : MAESTRI ED EREDI

Comitato d'Onore :

Romano Prodi - Presidente del Consiglio
Walter Veltroni - Ministro dei Beni Culturali e dello Spettacolo
Fabio Alberto Roversi Monaco - Rettore dell'Università di Bologna
Walter Vitali - Sindaco del Comune di Bologna
Lorenza Davoli - Assessore alla Cultura Regione Emilia Romagna
Pier Ugo Calzolari - Presidente Consorzio Città-Università
Roberto Grandi - Assessore alla Cultura del Comune di Bologna
Walter Tega - Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia

Direzione Culturale :

Lamberto Trezzini - Università di Bologna
Marco De Marinis - Università di Bologna
Claudio Meldolesi - Università di Bologna
Nicola Savarese - Università di Bologna
Franco Quadri - critico teatrale ed editore UBULibri
Ferdinando Taviani - Università di L'Aquila
Giordano Gasparini - Direttore Settore Cultura/Comune di Bologna

Comitato di Programmazione :

Paolo Cacchioli - Direttore artistico Arena del Sole
Paolo Ambrosino - Direttore organizzativo Teatro di Leo
Lamberto Trezzini - Direttore Centro "La Soffitta"
Renzo Filippetti - Direttore artistico del Teatro Ridotto
Cheti Corsini - responsabile Ufficio Spettacolo

Comitato Organizzativo :

Marco De Marinis - Università di Bologna
Renzo Filippetti - Teatro Ridotto
Fabio Abagnato - Ufficio Spettacolo
Elda Antinori - Consorzio Città-Università

FRONTIERE
MAESTRI & EREDI

COMUNE DI BOLOGNA - SETTORE CULTURA VIA OBERDAN 24, 40126 BOLOGNA, ITALIA - TELEFONO 051 204680 FAX 051 268636

Equipe promotora e organizzadora da programação com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Bologna, 1997.

Note sull'attività di Grotowski in Italia dal 1986 a oggi

(fine 1997)

In occasione della presentazione pubblica del Centro di Lavoro di Grotowski, che si è tenuta a Firenze nel marzo del 1987, Peter Brook ha detto: *"Le grandi influenze, se sono forti, penetrano rapidamente e vanno molto lontano. E' per questo che posso dire che il lavoro a Pontedera riguarda e tocca il mondo del teatro. Appunto per il suo aspetto di laboratorio dove si fanno delle esperienze impossibili a compiersi fuori da un laboratorio. E se noi ci siamo associati, come Centre International de Créations Théâtrales de Paris, con il Centro di Grotowski è perché siamo assolutamente convinti che c'è una relazione vivente e permanente da stabilire fra il lavoro di ricerca in una situazione di ritiro e il nutrimento immediato che esso può dare al lavoro pubblico."*

In questi ultimi anni molte centinaia di giovani artisti, provenienti da tutto il mondo, hanno partecipato alle attività pratiche del Centro di Lavoro di Grotowski, alcune decine per un periodo superiore a un anno. Oltre 60 compagnie e gruppi teatrali sono stati invitati a incontri di lavoro con il gruppo diretto da Thomas Richards. Inoltre il Centro di Lavoro di Grotowski ha realizzato a Mosca nel maggio del 1993, su invito della Confederazione Internazionale delle Associazioni Teatrali, tre incontri di lavoro con giovani gruppi russi. Thomas Richards nello scorso ottobre, su invito dell'Académie Expérimentale des Théâtres, ha presentato a Parigi, con Peter Brook, il film *L'arte come veicolo*, prodotto e diretto da Mercedes Gregory sul lavoro attuale di Grotowski. Incontri di lavoro sono stati organizzati dalla Societas Raffaello Sanzio (Cesena, dicembre 1995) e da Anatoli Vassiliev (Mosca, gennaio 1996).

Nell'ultima stagione (1996/1997) il Centro di Lavoro di Grotowski ha realizzato importanti progetti internazionali: fra questi il più articolato e complesso a San Paolo in Brasile (settembre/ottobre 1996) poi a Wroclaw in Polonia (febbraio/marzo 1997) e a Marsiglia in Francia (aprile 1997). Infine, nel novembre del '97, il Workcenter ha realizzato un articolato programma di lavoro a Bologna in occasione del conferimento della Laurea ad Honorem a Grotowski da parte dell'Ateneo bolognese.

Nel 1992 La RAI in collaborazione con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera ha prodotto per il DSE un video dal titolo *"Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski"* con una lunga intervista a Grotowski, registrata nel luglio 1992.

Estremamente significativi sono stati anche gli interventi pubblici di Grotowski, sia che parlasse di questioni legate alla metodologia del lavoro dell'attore e del regista o della fase attuale della sua ricerca artistica. Ricordiamo in particolare:

Dialogo fra Peter Brook e Jerzy Grotowski

Taormina, 5 maggio 1989;

in occasione delle manifestazioni per la consegna del "Premio Europa per il Teatro" a Peter Brook.

Grotowski aujourd'hui

Parigi, Théâtre des Bouffes du Nord, 24 settembre 1989;

sessione pubblica organizzata da Peter Brook in collaborazione con Michelle Kokosowski.

Grotowski, la presenza assente

Modena, Teatro Storchi, 5, 6 e 7 ottobre 1989;

tre giorni di manifestazioni pubbliche organizzate dal Centro San Geminiano.

Documento base para release de imprensa em que se destaca o histórico de ações do Workcenter of Jerzy Grotowski de 1986 a 1997. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.

Esercizi plastici per l'attore

Bruxelles, 19-22 settembre 1990;
conferenza pubblica nell'ambito della prima edizione dell'"Ecole des Maîtres", direzione
artistica di Franco Quadri.

Questioni relative al lavoro del regista e dell'attore

Torino, febbraio/marzo 1991;
corso di due settimane su invito dell'Università di Torino.

*Akropolis**Art as Vehicle*

Gerusalemme, Cineteca Nazionale, marzo 1992.

Le conferenze tenute nell'ambito del festival VolterraTeatro:
nel luglio 1991 - Dialogo con Anatoli vassiliev,
nel luglio 1994,
nel luglio 1996.

Le conferenze tenute nell'ambito dei progetti del Workcenter:

a San Paolo, Brasile (ottobre 1996)

a Wroclaw, Polonia (marzo 1997)

a Marsiglia, Francia (aprile 1997)

a Bologna (novembre 1997)

La «lignée organique» au théâtre et dans le rituel

Parigi, Théâtre des Bouffes du Nord, 24 marzo 1997

Lezione inaugurale della Cattedra di Antropologia Teatrale
tenuta da Jerzy Grotowski al Collège de France.

La fase attuale del lavoro di Grotowski - pur svolgendosi in una situazione laboratoriale - ha
suscitato l'attenzione e l'interesse di studiosi e uomini di teatro in Italia e all'estero, ne sono
testimonianza gli articoli, i saggi, gli interventi apparsi sulla stampa, nelle pubblicazioni
specializzate, nei libri. Quella che segue è una scelta essenziale.

Bibliografia essenziale dal 1986Testi di Jerzy Grotowski

"Il regista come spettatore di professione" in *Teatro Festival*, nr. 3, Aprile 1986.

"Tu sei figlio di qualcuno" in *Linea d'ombra*, nr. 17, Dicembre 1986.

Tecniche originarie dell'attore, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Anno
accademico 1987/1988.

il Performer, nella brochure del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, Pontedera 1988.

"Orient - Occident", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 1, Spring 1989.

"C'était une sorte de volcan" intervista in *Les dossiers H*, Paris 1992.

Documento base para release de imprensa em que se destaca o histórico de ações do Workcenter of Jerzy Grotowski de 1986 a 1997. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.

"Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo", in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, pagg. 121-141, Milano, Ubulibri 1993; versione inglese: London & New York, Routledge 1995; versione francese: Paris, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres 1995.

"Jerzy Grotowski Uno sguardo dal Workcenter", intervista con Franco Quadri in *Patalogo 17*, Ubulibri, Milano 1994.

"Ce qui restera après moi...", intervista con Jean-Pierre Thibaudat, in *Libération*, 26 VII 1995.

The Grotowski Sourcebook, Edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, series: Worlds of Performance, Routledge, 1997.

Testi su Jerzy Grotowski

Krosigk, Barbara Schwerin von, *Der nackte Schauspieler: Die Entwicklung der Theatertheorie Jerzy Grotowskis*, publica Verlag, Berlin 1986.

Brook, Peter, *Grotowski, l'arte come veicolo*, nella brochure del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, Pontedera 1988.

Banu, Georges, "Jerzy Grotowski, l'oeuvre anonyme" in *Art Press Spécial* (hors série nr. 10), Paris 1990.

Banu, Georges, "Grotowski, l'absence présence" in *Le théâtre ou l'instant habité*, L'Herne, Paris 1991.

Palacios, Felipe Reyes, *Artaud and Grotowski*, Col. Escenica, Mexico City 1991.

Kott, Jan, "Grotowski, albo granica" in *Pisma wybrane*, 3 voll., Warszawa 1991.

Kott, Jan, *The Memory of the Body*, Northwestern University Press, Evanston 1992.

Osinski, Zbigniew, *Grotowski wytycza trasy*, Wydawnictwo Pusty Oblok, Warszawa 1993.

Inoltre sono apparsi numeri monografici di riviste con testi di e su Grotowski, in particolare:

Teatro e storia, nr. 5 (anno III, nr. 2), Ottobre 1988, con interventi di Roberto Bacci, Peter Brook, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani.

The Drama Review 35, no. 1 (T 129), Spring 1991, con saggi di Peter Brook, Lisa Wolford, Zbigniew Osinski, Halina Filipowicz.

Notatnik Teatralny, nr. 4, (Wrocław) Zima 1992, con interventi di Janusz Degler, Jerzy Gurawski, Jerzy Jarocki, Zbigniew Osinski et al.

Mascara, "Grotowski", numero speciale di omaggio, nr. 11-12, (Mexico D.F.) Gennaio 1993.

Documento base para release de imprensa em que se destaca o histórico de ações do Workcenter of Jerzy Grotowski de 1986 a 1997. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.

JERZY GROTOWSKI

Nato l'11 agosto del 1933 a Rzeszow, in Polonia, Jerzy Grotowski è uno dei grandi maestri eretici e riformatori del teatro di questo secolo. *Akropolis, Il Principe Costante, Apocalypsis cum figuris* sono gli spettacoli più universalmente conosciuti che egli ha realizzato con l'ensemble del Teatr Laboratorium.

La vicenda artistica di Grotowski è una delle più significative del teatro contemporaneo. Sua è l'"invenzione" del training, l'idea di un allenamento continuativo, quotidiano e personalizzato per l'attore; sua la costruzione del primo gruppo teatrale nel senso attuale: una compagnia non costituita per il singolo spettacolo o la stagione, non basata semplicemente su un accordo economico, ma soggetto artistico e umano collettivo, sede di esperienza e di protezione di un lavoro continuativo, solo in parte finalizzato ai singoli spettacoli. Sua la prima sperimentazione sistematica e concreta di spazi scenici variabili per ogni spettacolo, sua la teorizzazione e l'attuazione di un "teatro povero", basato cioè esclusivamente sul lavoro dell'attore, e in grado così di contrapporsi su un terreno specifico alla crescente perfezione e astrattezza tecnologica degli altri modi di spettacolo. Sua l'elaborazione di uno stile registico essenziale e potente, basato su sintesi linguistiche originali e complesse. Sua, infine, la proposta di un'etica dell'attore come soggetto di esperienze autentiche, e non dunque di pura finzione, che perfeziona e sviluppa le intuizioni di Stanislavskij. Una gran parte del teatro contemporaneo, anche esteticamente molto lontano da lui, non sarebbe stata possibile senza il lavoro di Grotowski. Ma l'importanza di Grotowski per la ricerca teatrale non sta solo nel suo talento di esploratore di vie nuove. Piuttosto quel che conta è il suo richiamo costante del teatro verso l'altro; è l'idea del teatro come strumento privilegiato di autoconoscenza, come luogo del "lavoro su di sé". E' soprattutto questa dimensione che il teatro contemporaneo gli deve: una dimensione per nulla visionaria, ma al contrario concreta, tecnica.

Grotowski è autore di un volume fondamentale per chi fa e si occupa di teatro: *Per un teatro povero*, 1970 (prima edizione *Towards a Poor Theatre*, 1968).

Attualmente Grotowski ha la sua base di attività in Toscana, dove dal 1986 è attivo il Workcenter of Jerzy Grotowski, nato per iniziativa del centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale con il contributo della University of California, Irvine e in collaborazione con Peter Brook - Centre International de Créations Théâtrales. Il Workcenter è un istituto creativo di educazione permanente per artisti adulti. I partecipanti affrontano qui gli aspetti sistematici della creatività all'interno di una struttura drammatica che si basa sul rigore e sulla precisione ed è in relazione con le profonde, antiche radici dell'arte del teatro.

Inoltre Grotowski è Dottore Honoris Causa della De Paul University di Chicago, 1985; Honorary Foreign Member of the American Academy of Arts and Sciences, 1987; insignito del grado di Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres, Parigi, 1989; ha ricevuto una Fellowship della MacArthur Foundation, USA, 1991; è Dottore Honoris Causa dell'Università di Wroclaw, Polonia, 1991, della New School for Social Research, New York, USA, 1994, e dell'Università degli Studi di Bologna, 1997; dal 1996 è Professore al Collège de France, a Parigi, dove è titolare della cattedra di Antropologia Teatrale.

Documento base para release de imprensa em que se destaca o histórico de ações do Workcenter of Jerzy Grotowski de 1986 a 1997. Anotações no documento de Carla Pollastrelli.

The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action

The **Workcenter of Jerzy Grotowski** was founded in 1986 at the invitation of the **Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale** of Pontedera, Italy, its director Roberto Bacci and Carla Pollastrelli.

In 1996 Jerzy Grotowski decided that the name of the Workcenter changes into: **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, because, as he specified, the direction of the practical work already concentrated itself in the hands of Thomas Richards.

Between these two dates, Jerzy Grotowski realized with Thomas Richards the process of transmission in the ancient, traditional sense of the word.

In 1987, Thomas Richards was at the same time the main doer and the leader of **Downstairs Action**. This opus, called thus simply because of its placement at the downstairs floor of the work building, was filmed in 1989 by Mercedes Gregory. Several other creations followed, under various forms but at the time most often without exterior observers. From 1994, Thomas Richards directs **Action**, the opus which he created and on which he carries on a continuous work.

Action structures, in a material linked to performing arts, the work on oneself of the doers.

The opus is composed of lines of actions elaborated in detail, constructed with and around ancient vibratory songs. Most of these songs are African and Afro-Caribbean in origin, and therefore are in the languages practiced by those cultures.

In **Action**, there also appear, often under the form of incantations, fragments of a text in English translated word by word from Coptic. This text comes from a very remote source of the Judeo-Christian tradition; one cannot say anything with certitude about its arising.

In theatrical performances strictly speaking, that is in art as presentation, normally one of the indispensable elements is the story, the narration. A story is told,

Documento base para release de imprensa em que se destaca a mudança do nome do instituto para Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

even if the essential may be something else. For the observer of **Action**, however, it would be more pertinent not to look for a story - the analogy would be rather poetry than narrative prose.

The fact is that in **Action** we do not look to tell a story. It's not an opus in the domain of art as presentation, but in the domain of art as vehicle. Since we can see the performing arts as a chain with numerous links, where at one extremity one finds art as presentation (theatre in the strict sense), and at the other extremity, art as vehicle.

It's something very ancient, rather forgotten. In art as vehicle there are opuses, but they do not necessarily demand the presence of exterior observers, since this work does not orient itself towards the spectator as an objective. Because of that, witnesses may be present or not.

For the persons doing, the doers, the opus is a kind of vehicle for the work on oneself, in the sense that, as in certain old traditions, the attention for art goes together with the approach of the interiority of the human being.

If we speak in terms of qualities of energy, in **Action** the work on the ancient vibratory songs becomes a sort of itinerary starting from the vital, the biological even, to go towards the subtle: the ascent towards the subtle and the descent of this subtle towards the level of more ordinary reality.

From the point of view of technical elements everything here is almost as in a normal theatre work of long duration. We essentially work on the songs, but we also work on the impulses, the score of reactions, the logic of the minutest actions, archaic models of movement, the word, so ancient that it's almost always anonymous. Everything depends on the artisanal competence with which we are able to work, on the quality of the details, the quality of the actions and rhythm, on the order of elements. So, we look to be impeccable from the point of view of craft. In **Action** as much as in a performance of art theatre, the structure is repeatable; it has a beginning, a development and an end, where each element should have its technically necessary logical place.

Fairly often exterior observers are invited to see **Action**. In the beginning, this involved a very small number of people, but now after all these years there have been in total thousands of witnesses - but always in little groups.

When from time to time a theatre group comes to visit the team of the Workcenter, each observes the work of the other, opuses and exercises included (however, with no reciprocal active participation). Up to the present more than 120 groups have taken part in this kind of exchange of work.

Documento base para release de imprensa em que se destaca a mudança do nome do instituto para Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

These meetings with theatre groups were more frequent some years ago; now it's more a question of groups of individuals, persons who are interested in investigations in the domain of arts, often with a prevalence of actors.

The team of doers of **Action** is formed by participants who are selected from among numerous candidates, many of whom are actors. The work takes many hours by day, six days a week, and does not leave time to have an outside job, and the Workcenter does not have the means to pay and house the participants. Since the minimum duration of permanence at the Workcenter is one year, the participants should have the money to support themselves during their time here. Selections take place at the interval of one year or more.

Thomas Richards, therefore, works with a team of doers whose composition can vary. An intense practice of apprenticeship is thus necessary which allows to integrate the new doers in a basic structure, and to continue always to deepen that structure. The individuals, the particular members of the group are bringing their different potentialities. And within the group there is, permanently, the presence of Thomas Richards and Mario Biagini, who, as doers, are working in creative tandem.

Documento base para release de imprensa em que se destaca a mudança do nome do instituto para Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Jerzy Grotowski

Primo Tempo:

**Il Teatr Laboratorium
tra Opole e Wrocław 1959-1969**

passato e presente
di una ricerca (2001, 2003)

Le energie della genesi - Testimonianze
a cura di Carla Pollastrelli

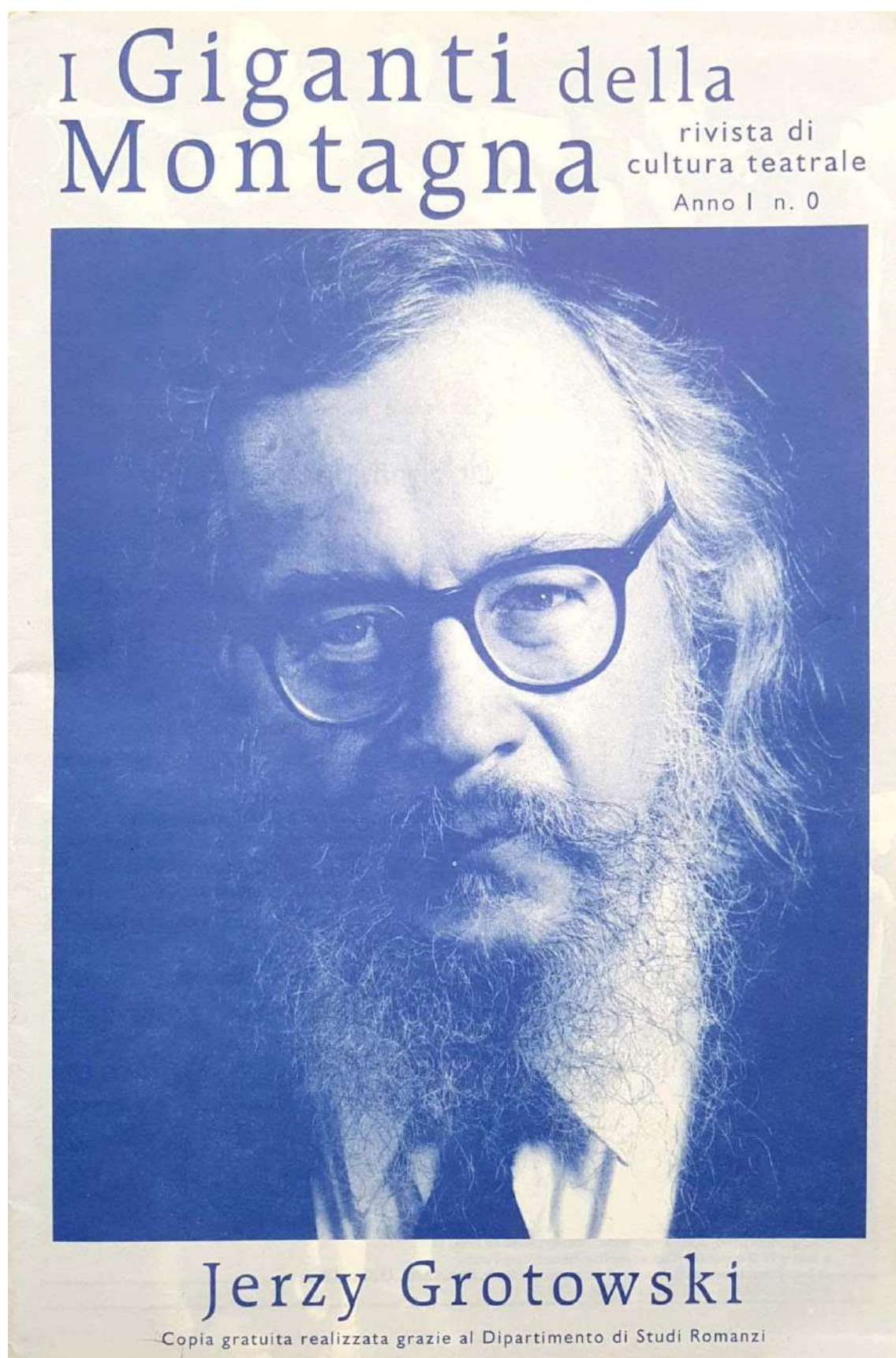


Pontedera 12.13.14 ottobre 2001

Museo Piaggio "Giovanni Alberto Agnelli"

Ideatori e organizzatori del progetto: Fondazione Pontedera Teatro/Teatro Nazionale d'Arte della Toscana - Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards - Associazione Grotowski - Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-kulturowych (Wrocław, Polonia) - Con la collaborazione di Istituto Polacco di Roma - Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale, Varsavia - Ministero degli Affari Esteri, Varsavia - Città di Wrocław - Ambassade de France en Italie, BCLA - Università di Pisa - Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Regione Toscana - Provincia di Pisa - Comune di Pontedera - Fondazione Piaggio - Si ringrazia la Famiglia Norino

Cartaz da programação realizada no Museo Piaggio em Pontedera em outubro de 2001.



Revista di cultura teatrale Anno I n. 0. I Giganti della Montagna. Fevereiro de 2001.

<http://web.tiscalinet.it/gigantidellamontagna>

Ringraziamo Mario Biagini, Thomas Richards e l'intero
"Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards", per l'indispensabile collaborazione;
Aida De Lellis ed il Dipartimento di Spettacolo
dell'Università 'La Sapienza' per il continuo sostegno;
il Dipartimento di Studi Romanzi per aver finanziato la nostra iniziativa.

La foto di copertina di Maurizio Buscarino (Jerzy Grotowski, 1994) è tratta da
Maurizio Buscarino, *Il popolo del teatro*, Milano, Leonardo Arte, 1999;
la foto in IV di copertina (Cieslak nel *Principe costante*) è tratta
da Jean Jacquot (a cura di), *Le voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1970, p. 128.

Indice

Presentazione,
di Vanessa Polselli..... p. 4

Un albero con le radici: Grotowski e il paradosso
della comunicazione,
di Chiara Guglielmi.....p. 5

1959-1969: Il Teatro è un Laboratorio,
di Vanessa Polselli.....p. 7

Ecce Agnus Dei: alle origini del Principe costante,
di Francesco Di Giovanni.....p. 10

➤ Essere nell'origine.
Da Jerzy Grotowski a Thomas Richards:
riflessioni sul decondizionamento della percezione,
di Roberto Rini.....p. 13

➤ Action: l'altra estremità della catena.
Presentazione dell'incontro con Mario Biagini
del "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas
Richards", 28-30 novembre 2000,
di Anna Rita Ciamarra.....p. 19

➤ Incontro all'Università "La Sapienza",
di Mario Biagini.....p. 21



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

Presentazione

di Vanessa Polselli

Il primo numero di questa rivista di teatro è dedicato a Jerzy Grotowski e vorrei illustrare gli intenti che ci siamo posti nell'ideare un tale progetto proprio attraverso le sue parole. Quello che trascrivo qui di seguito è parte di un intervento che ha tenuto a Lavino di mezzo, nei pressi di Bologna, nel novembre del 1997. Si tratta di una mia trascrizione, non rivista dall'autore.

"Nelle grandi tradizioni [...] vi è qualcosa che è come una base e che si può imparare e bisogna imparare da un'altra persona, e bisogna trovarla quest'altra persona e bisogna trovarla in modo che questa persona voglia darvi i suoi segreti, un certo suo segreto. [...] Trovare qualcuno che possa trasmettervi un segreto e che abbia una affinità: è una persona che vuole lasciare un segreto [...]. Ma quando si riceve un segreto, ciò che bisogna fare è lavorare a propria volta. [...] Nella tradizione di una delle correnti del buddismo tibetano si dice che ciascuno dell'altra generazione, della generazione successiva, debba fare il venti per cento in più di passi in avanti rispetto a quella precedente, altrimenti la tradizione muore [...]. Ma allora bisogna vedere davvero che la tradizione non è soltanto il segreto iniziale, ma è anche una ricerca: la tradizione è una congiunzione fra ciò che arriva dalle generazioni precedenti e la ricerca compiuta da quelle successive".

Siamo immersi nella nostra tradizione, ma spesso dimentichiamo di ascoltarla ed allora essa tace. Gli uomini di teatro le cui indicazioni o insegnamenti andremo a rileggere nel corso del tempo, sono maestri che non hanno mai dimenticato la generazione che li ha preceduti e per tale ragione hanno potuto operare la loro personale ed autonoma ricerca. Grotowski in ogni intervento pubblico ha sempre ricordato il suo legame con Stanislavskij e proprio a partire dalle scoperte e dal lavoro fatti da quest'ultimo egli ha compiuto le sue sperimentazioni. Stanislavskij stesso elaborando un suo personale approccio all'arte recitativa è andato alla ricerca del segreto dell'attore ottocentesco, il cosiddetto 'grande attore'.

Da giovani studiosi di teatro abbiamo la fortuna, ma anche l'obbligo di recuperare un dialogo con chi ci ha preceduto, perché tale dialogo è fertile ed aiuta a vedere, intravedere e cambiare prospettiva, e non solo riguardo al teatro. Le nostre domande le poniamo ai Giganti della Montagna, quegli uomini di teatro che con il loro agire hanno saputo creare una tradizione, interrogandosi sulle possibilità e potenzialità dell'evento in tutti i suoi aspetti, spesso agendo in contrapposizione o al di fuori delle convenzioni riconosciute. Inseguendo la risposta hanno cercato soluzioni che ponessero delle sfide, non la soluzione più semplice, ma quella più vera. E tali sfide sono tuttora vive.

La rivista avrà cadenza trimestrale e sarà di carattere monografico. Il primo numero è dedicato a Jerzy Grotowski: "L'intensità, l'onestà e la precisione della sua opera ci hanno lasciato una sola cosa: una provocazione. Non per quindici giorni, né per una sola volta nella nostra vita, ma per ogni giorno"¹.

Desidero qui ricordare che Jerzy Grotowski grazie all'iniziativa di Ferruccio Marotti, direttore del Centro Teatro Ateneo, venne ospitato all'Università di Roma "La Sapienza" come professore a contratto nell'anno accademico 1981-82, lasciando un immenso patrimonio culturale. Una sua precedente visita risale sempre per iniziativa dello stesso al 1975. Inoltre Marotti permise la pubblicazione in Italia del testo 'Per un teatro povero'.

¹ Peter Brook, Prefazione a Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 18.

Un albero con le radici: Grotowski e il paradosso della comunicazione

di Chiara Guglielmi

La comprensione è l'essenza di ciò che si ottiene partendo da informazioni intenzionalmente acquisite e da esperienze personalmente vissute. [...] Mentre il sapere non è che la memoria automatizzata di una somma di parole imparate in un certo ordine.

Non solo è impossibile, nonostante tutto il desiderio che se ne ha, trasmettere a un altro la propria comprensione interiore costituitasi nel corso della vita, ma esiste perfino [...] una legge secondo la quale la qualità di ciò che viene percepito nel momento della trasmissione dipende, sia per il sapere sia per la comprensione, dalla qualità dei dati costituiti in colui che parla.¹

Le stesse parole possono essere volgari o straordinarie, secondo il modo in cui sono pronunciate. E questo modo dipende dalla profondità della regione dell'essere dalla quale esse procedono, senza che la volontà vi abbia alcun ruolo. E, per un accordo meraviglioso, esse vanno a toccare, in colui che ascolta, la stessa regione. Così chi ascolta può discernere, se ha discernimento, e solo a questa condizione, quel che valgono tali parole.²

Queste citazioni possono sintetizzare alcuni dei presupposti fondamentali di tutta la ricerca di Grotowski e del modo in cui ha organizzato la trasmissione del suo sapere:

ESPERIENZA → COMPrensione (CONOSCENZA) → TRASMISSIONE

Solo a partire dalla propria esperienza personale e dalla forza della propria motivazione alla ricerca si può raggiungere la comprensione di qualcosa e formare in sé un sapere, una conoscenza.

Questa comprensione individuale non può essere trasmessa ad altri, neanche volendo: la vera trasmissione può avvenire solo se colui che "riceve" il sapere ne fa esperienza in prima persona, in modo da ripetere a sua volta il percorso che dall'esperienza porta alla comprensione e dalla conoscenza, eventualmente, alla trasmissione.

Colui che trasmette, dunque, diciamo il maestro, non può che far da guida al discepolo sulla via dell'esperienza, e non inculcargli un sapere teorico.

La qualità della trasmissione, e quindi la qualità di ciò che il discepolo percepisce, dipende dalla qualità del sapere, e quindi dell'esperienza del maestro.

L'efficacia della trasmissione non dipende cioè dalle parole che vengono utilizzate, ma dal "luogo" dell'essere da cui partono: quanto più è profondo questo luogo in chi parla, tanto più è profondo il punto che viene toccato in chi ascolta, sempre che chi ascolti sia disposto a mettersi in discussione in prima persona.

Rileggendo la storia di Grotowski alla luce di queste riflessioni, ci si rende effettivamente conto di come egli non abbia mai costruito un sistema, una teoria. Il suo lavoro ha sempre

privilegiato l'aspetto pratico, il fare, piuttosto che quello teorico, e il suo insegnamento è sempre partito da concreti elementi di lavoro. Spiegare a parole, in veste teorica, gli obiettivi della propria ricerca non è mai stata un'esigenza primaria di Grotowski: è stato più forse un 'dovere', che egli sentiva, di giustificare al mondo esterno le proprie sperimentazioni per non essere intralciato nel proprio lavoro. Non a caso nei primi anni del Teatro Povero era quasi sempre Ludwik Flaszen, il co-direttore del Teatr-Laboratorium, a "parlare" dell'attività di Grotowski; in seguito, è vero, fu Grotowski stesso a tenere conferenze in tutto il mondo, ma in quelle sedi si percepiva comunque che il suo intento non era mai quello della speculazione teorica né della qualità verbale dell'esposizione.

È come nel proverbio di un popolo che abita nel Ghana. Il proverbio dice:

"Lo straniero che arriva e guarda, vede solo quello che conosce".
È tutta la chiave. Si vede solo ciò che si conosce, questo è il primo livello.



E il secondo livello è che si applica la probabilità per interpretare quello che si vede. [...] E questo è molto tipico: la selezione che facciamo degli stimoli sensoriali che ci arrivano, è straordinaria. È una piccola frazione di tutto ciò che ci arriva, in tutti i campi sensoriali, che noi registriamo. E registriamo secondo due

categorie: prima di tutto quello che noi conosciamo (esattamente secondo il proverbio africano), e secondariamente in relazione con la probabilità.³

In tutta la ricerca di Grotowski ha avuto un ruolo centrale la riflessione sulla percezione e sul suo condizionamento da parte dell'educazione. Tutti i dati e le informazioni che giungono a noi attraverso il processo della percezione sono già condizionati e selezionati in base a "quello che noi conosciamo" (l'esperienza) e "in relazione con la probabilità" (e il concetto di probabilità cambia a seconda della cultura e dell'educazione).

Il linguaggio, nella concezione di Grotowski, è strettamente connesso al processo della percezione, ed è soggetto quindi alle stesse limitazioni: non può avere un valore e un senso oggettivi, costituisce anzi, nel momento stesso in cui viene formulato, già un'interpretazione della realtà e condiziona la trasmissione e la ricezione dei contenuti.

Se prenderete il testo scritto di quello che ho detto ieri, si difenderà perché ci sono delle cose importanti che sono state formulate, e se prenderete i testi scritti delle altre giornate, quando ero portato da uno slancio e quando voi eravate in certa maniera contenti di ascoltarmi, troverete che in questi testi non c'è quasi niente. È molto tipico. L'ho notato quando si trattava di elaborare i testi delle conferenze. Tutte le conferenze che hanno riscosso un grande successo sono risultate inutilizzabili, dopo. Bene, ero in certa misura interessante parlando e forse attraverso il modo di parlare ho detto qualcosa, ma questo scompare dal testo scritto, scompare la presenza, la voce, il momento, tutto ciò scompare, resta qualcosa di molto rudimentale, le parole, le frasi. E questo durante le conferenze interessanti è quasi sempre il "buco", niente.⁴

Quando "scompare la presenza, la voce, il momento", rimane solo "qualcosa di molto rudimentale, le parole, le frasi". Le parole non hanno un senso oggettivo e separate dalla presenza viva di chi parla non sono altro che vuoti contenitori.⁵ Ma ci sono casi in cui le parole possono diventare viventi. "Ci sono parole che cadono in un certo luogo [...] e si ha l'impressione che siano le parole che noi stessi avremmo

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

dovuto trovare ma che non abbiamo saputo formulare⁶⁶. In questo caso Grotowski si riferiva ai fenomeni rituali, ma questa citazione è simile alla conclusione di una conferenza



tenuta a New York nel 1969: "Se in ciò che ho detto c'è stato qualcosa che un ascoltatore è stato capace di intendere come messaggio puramente personale, diretto soltanto a lui e non agli altri, questo è quanto

volevo esprimere⁶⁷.

Le parole diventano viventi quando acquistano una risonanza personale⁶⁸ per chi le ascolta. È cioè possibile comprendere pienamente solo ciò che ha già in qualche modo un valore di esperienza personale.

Ci troviamo allora di fronte a un paradosso: visti i limiti della parola (e anche della parola scritta), del linguaggio e della comunicazione umana, perché cercare di trasmettere a un pubblico di ascoltatori i risultati delle proprie ricerche e delle proprie esperienze? Se Grotowski ha sempre evitato il livello della scrittura, infatti, non si può dire altrettanto del livello del confronto 'orale' e delle sue concrete apparizioni in pubblico in qualità di 'conferenziere' o addirittura professore. La questione può essere vista allora in questo modo: ha senso tentare la comunicazione, se non ci si illude circa le possibilità di verbalizzare la propria esperienza, ma se si cerca piuttosto di guidare l'ascoltatore a un percorso 'fra le parole'⁶⁹, al di sotto della loro superficie. Ha senso indicare un sentiero, stimolare l'ascoltatore a non ricevere passivamente le parole ma ad interpretare i segni che tra di esse sono nascosti. L'ascoltatore può comprendere se riesce a captare il messaggio. E il messaggio giusto, lo dice Grotowski stesso, è quello che sembra diretto solo a lui e non agli altri: "Rimane ciò che esiste esclusivamente come appello per il singolo individuo, un appello concreto nel contesto della sua vita e della sua esperienza"⁷⁰. Le conferenze di Grotowski sembrano un continuo tentativo di raggiungere e 'toccare' l'ascoltatore in un punto più profondo: di stabilire cioè un filo di comunicazione diretto con ogni singolo individuo.

La struttura stessa delle conferenze di Grotowski riflette la sua sfiducia nelle possibilità comunicative del linguaggio e la convinzione della relatività di teorizzazioni, sistemi, formulazioni concettuali:

Ciò che più o meno è trasmissibile fra le persone, ciò che passa attraverso differenze di mind structure è semplicemente l'esperienza e non la teoria a proposito dell'esperienza. Evidentemente, parlandone si sta creando anche la teoria, ma bisogna vedere la relatività di questa teoria. Se si vede la relatività della propria teoria, la si spezza, anche coscientemente. Ciò vuol dire che ogni volta si cercano di nuovo le parole per articolare l'esperienza e anche si cercano modi diversi di articolare l'esperienza di fronte a persone diverse.⁷¹

Nelle sue lezioni non c'è mai fissazione in un linguaggio di tipo intellettuale o teorico, e Grotowski stesso sembra preferire a volte l'apparente imprecisione sintattica e grammaticale (che probabilmente non dipende solo dall'uso di una lingua straniera) all'astrazione linguistica: si tratta in realtà di una sorta di reinvenzione della lingua a livello grammaticale e lessicale. Terminologia e linguaggio sono validi per la loro efficacia pratica e non per la loro valenza teorica, e devono essere utilizzati in modo strumentale: cioè come punti di riferimento "in movimento" che non hanno un valore assoluto e univoco: "Tutta la terminologia che

utilizzo è una terminologia 'in volo' che viene ricreata ogni volta e non c'è alcun bisogno di fissarla come terminologia tecnica"⁷².

"Je peux parler en manière plus au moins utile, féconde, seulement des choses que je fais et après même quand je l'ai fait, comme un passage vers un pas prochain. Comme si une théorie est juste un outil pour pouvoir procéder avec la pratique; et si ça n'aide plus la pratique, on laisse tomber la théorie."⁷³

La teoria è solo un mezzo, un punto di passaggio che serve a chiarire una fase del processo vivo dell'esperienza; il linguaggio "una sorta di strumento per poter procedere con la pratica".

Il linguaggio, per Grotowski, deve avere allora due qualità fondamentali: da una parte deve essere sufficientemente tecnico da non dar luogo a malintesi, dall'altra sufficientemente vivo da permettere il "fluire di contenuti essenziali"⁷⁴ e non facilmente comunicabili.

Per quanto riguarda il primo di questi due aspetti, Grotowski mette continuamente in guardia il suo pubblico di ascoltatori da una serie di pericoli: il "pericolo dei sentimentalismi", cioè di un eccessivo coinvolgimento emotivo che può falsare la ricezione del messaggio, il pericolo delle generalizzazioni e degli esempi, il pericolo delle formule. Dal punto di vista terminologico egli cerca di utilizzare termini molto specifici (spesso neologismi) e collegati con la concretezza della pratica, scegliendo i termini meno soggetti ad associazioni, fraintendimenti, ambiguità.

Nel tentativo invece di plasmare il linguaggio tanto da renderlo aperto al fluire di contenuti essenziali, Grotowski fa un largo uso di analogie e associazioni funzionali all'evidenziazione della relatività dei fenomeni analizzati.

Catturando l'attenzione dello spettatore grazie alla sua capacità affabulatoria e allo 'spessore' della sua presenza (quasi un'eco del suo lavoro sulla presenza scenica dell'attore), Grotowski tesse una rete fatta di riferimenti che possono sembrare asistematici, ma che sono in realtà collegati a un centro dal quale si dipartono. Grotowski lascia 'tracce' lungo il percorso, stimolando il suo ascoltatore a 'risalire' la pista per scoprire in prima persona il significato profondo delle parole. Nel disseminare queste tracce lungo il percorso, Grotowski sembra agire intenzionalmente: consapevole che in certi ambiti la scoperta individuale è fondamentale, fa riferimenti senza indicarne esaurientemente le fonti, o racconta aneddoti che sembrano far parte della sua esperienza personale ma provengono in realtà da fonti ben precise. L'ascoltatore attento e sinceramente motivato potrà risalire la pista e fare a sua volta la propria scoperta:

"Si on donne à quelqu'un une sorte de prescription, de solution, ça ne marchera pas: c'est comme si on donne un arbre coupé des racines. Mais si on crée les conditions pour quelqu'un qui est à côté de toi, qui est plus jeune, qui ne connaît pas mais qui cherche, si tu lui laisses l'espace libre de capter, de comprendre les allusions, d'une certaine manière de veiller pour voler ton secret, alors, s'il vole bien, ça marche."⁷⁵

L'albero è la conoscenza, le radici l'esperienza. Il processo della conoscenza non può essere passivo, ma deve coinvolgere l'"apprendista" in modo attivo: il maestro può "creare le condizioni" per essere "derubato", lasciando modo a chi lo ascolta di "cappare" e "compre-



"Tutta la terminologia che utilizzo è una terminologia 'in volo'"

dere le allusioni", ma è l'allievo che deve rubare il segreto.

¹ Georges I. Gurdjieff, *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 1970, pp. 309-310.

² Simone Weil, *Quaderni II*, Milano, Adelphi, 1985, p. 141.

³ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di Luisa Tinti, Università 'La Sapienza', Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Roma, 1982, p. B, 16.

⁴ Ivi, *Il parte*, C, p. 17.

⁵ Di qui anche la nota avversione di Grotowski per la pratica degli "appunti", con i quali si pretende di fissare in formule e definizioni un processo, quello del linguaggio, che è fluido e muta a seconda del contesto.

⁶ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., C., p. 16.

⁷ Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, Firenze, la casa USHER, 1989, p. 182.

⁸ Cfr. Ferdinando Taviani, *Commento a "Il Performer"*, in "Teatro e Storia", anno III, n. 2, ottobre 1988, pp. 262-72.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski...* cit., p. 182.

¹¹ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 52.

¹² Ivi, p. 448.

¹³ Jerzy Grotowski, *La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel*, registrazione audio della lezione inaugurale di antropologia teatrale al Collège de France tenuta da Grotowski il 24 marzo 1997, Collection Collège de France, *Aux sources du savoir*, cassette I/1, face A.

¹⁴ Cfr. Ferdinando Taviani, *Grotowski: strategia del commiato*, in "La Rivista dei libri", Luglio-Agosto 1999, p. 39.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *La "Lignée organique"...* cit., 23-6-97, cassette 2/2, face B.

1959-1969: Il Teatro è un Laboratorio

di Vanessa Polselli

Nel 1959 Jerzy Grotowski venne chiamato da Ludwik Flaszen, rispettato critico teatrale e letterario, a dirigere in qualità di regista il Teatro delle Tredici File. Flaszen aveva ricevuto da parte delle autorità di Opole l'incarico di rilevare il piccolo teatro ma, considerando adatto a sé il ruolo di direttore letterario, non si ritenne invece idoneo a quello di regista per il quale si mise in contatto con Grotowski. Grotowski aveva ventisei anni, alle spalle studi regolari ed una attività registica svolta in un teatro tradizionale, lo Stary Teatr. Fu proprio presso questo teatro durante il lavoro con i suoi collaboratori, tutti ex professori dell'accademia, che notò come, nonostante essi si sforzassero durante le prove di assecondare le sue richieste volte alla ricerca di un'azione compiuta con tutto il corpo, al momento dello spettacolo le abitudini recitative riemergessero, avendo così il sopravvento sulle scoperte fatte nel corso delle prove¹. Fu allora chiaro a Grotowski che vi era bisogno di un teatro dove fosse possibile condurre una ricerca autonoma sull'arte dell'attore nelle sue relazioni con il testo, con lo spazio e con lo spettatore: proprio questa esigenza di uno spazio dove poter rifondare il teatro trovò pienamente in accordo i due artisti. A distanza di anni (1966) Flaszen ricorda questo incontro: "Ad un incrocio di Cracovia si incontrarono due persone: Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Il primo era giunto a conclusione di averne abbastanza dello Stary Teatr e del teatro vecchio. Nemmeno Flaszen ne poteva più del teatro vecchio - l'arte teatrale era, tra tutte le discipline artistiche, proprio il fanalino di coda"².

Nel 1959 il Teatro delle Tredici File, con residenza ad Opole, avviò la prima stagione teatrale. "Grotowski said that in order for the theatre to function efficiently, he would need a number of full-time positions for actors, a literary director, a free hand in choosing the repertoire and members of the company, a steady income, and an operating budget that would enable the group to work without constant surprises"³. Le autorità acconsentirono a tutto. Facevano parte del gruppo Rena Mirecka, Zygmunt Molik e Antony Jaholkowski. A questi si aggiunsero nel 1960 l'architetto Jerzy Gurawski, nel 1961 Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieslak e nel 1964 Stanislaw Scierski. Fu questo il gruppo con cui e attraverso cui Grotowski portò avanti la sua ricerca autonoma. Nel 1962 il Teatro delle Tredici File cambiò nome e divenne Teatro Laboratorio delle Tredici File. Nel 1965 la compagnia si trasferì da Opole a Wrocław e nel corso dei suoi anni di attività cambiò più volte nome, ma Teatro Laboratorio fu la costante presente in tutte le successive denominazioni: per ragioni di ordine burocratico, certamente, ma anche perché caratteristica principale era l'essere un luogo di ricerca. Cosa si cercava?

Un'azione reale.

Non che il piano fosse chiaro sin dall'inizio e definito nelle modalità di svolgimento: fu un cammino di continua sperimentazione.

Dal 1959 al 1962 Grotowski realizzò otto spettacoli: *Orfeo*

Un albero con le radici

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

da Cocteau (1959), *Caino* da Byron (1960), *Faust* da Goethe (1960), *Mistero Buffo* da Majakovskij (1960), *Sakuntala* da Kalidasa (1960), *Gli Avi* da Mickiewicz (1961), *Kordian* da Slowacki (1962), *Akropolis* da Wyspianski, prima versione (1962).

I testi scelti erano caratterizzati dall'essere incentrati su argomenti o temi appartenenti, in un certo senso, alla storia dell'umanità: archetipi che avevano in sé la possibilità di suscitare una reazione in ciascun partecipante all'evento teatrale, "cercavamo sempre l'immagine archetipica - per usare questa terminologia - nel senso dell'immagine mitica delle cose, o piuttosto la formula mitica, come ad esempio l'olocausto, il sacrificio dell'individuo per la collettività-Kordian; o la via crucis di Cristo, il mito del Golgota, che fu usato nella Grande Improvvisazione de *Gli Avi* di Mickiewicz"⁴. L'uso libero del testo era il risultato della ricerca di un reale rapporto con esso. Venivano eliminate le parti storicamente determinate, quelle sezioni o quei riferimenti circoscritti all'epoca della scrittura e che ad essa, quindi, facevano direttamente riferimento e si lasciava che emergesse il nucleo assoluto dell'opera, come la carne nuda, nodo mitico e denso con cui operare il confronto personale ed individuale: "Eliminavamo dal testo quelle sue parti che non conservavano questa forza e, per selezione, punto dopo punto, cercavamo quanto non fosse più opera drammatica, ma come un cristallo di provocazione, qualcosa di elementare, un'esperienza dei nostri antenati, una voce che parli dall'abisso, a cui noi possiamo trovare la nostra risposta"⁵.

Su questa base comune, costituita dall'energia sprigionata dall'archetipo contenuto in un testo, ovvero da un Tema condivisibile quale comune terreno di fede, Grotowski riteneva possibile ricostituire l'antica unità del rituale. Lo spettatore veniva inserito in uno spazio ed in una struttura drammaturgica in cui gli era richiesto di prendere parte attiva: veniva cioè sollecitata una risposta fisica e vocale e tale risposta, in un certo senso, era prevista nel testo scenico elaborato dal regista. Grazie a questa reazione sarebbe stato possibile, secondo una dialettica di "apoteosi e derisione", un riconoscimento, uno scontro-confronto ed in fine un andare oltre le radici che sono alla base di ogni condizionamento. Il desiderio di rigenerare il rituale nasceva dalle possibilità che in esso sono insite: il confronto con i propri miti (che sono ciò che influenza e dirige in modo inconsapevole la vita di ciascuno) significava esorcizzarli, viverli fino in fondo con serietà ed ironia per poi superarli e con essi superare anche ciò che Freud definisce la coercizione a ripetere⁶.

Poiché furono le cerimonie primitive a far nascere il teatro attraverso il rituale - al quale partecipano le due parti, gli attori, ossia i coreuti, e gli spettatori, ossia i veri partecipanti - pensai che fosse possibile ritrovare questo cerimoniale di partecipazione diretta, viva, una particolare forma di reciprocità (fenomeno piuttosto raro ai nostri tempi), una reazione immediata, aperta, liberata, autentica [...] Pensavo dunque che se l'attore attraverso la sua interpretazione avesse stimolato lo spettatore, lo avesse provocato alla collaborazione, al movimento, al canto, a repliche verbali, ecc., si sarebbe resa possibile la ricostruzione, la restituzione dell'originaria unità rituale.⁷

Dal punto di vista strettamente teatrale vi era un elaborato e ben attento piano di regia che disarticolava i tradizionali rapporti fra attori e spettatori, fra spettatori e spazio scenico, fra attori spettatori e testo. Lo spettacolo nasceva dal punto di vista pratico in modo tradizionale: Grotowski aveva un progetto e cominciava le prove sapendo esattamente cosa volesse ottenere e quindi quale sarebbe stato il risultato finale. Gli attori erano gli strumenti attraverso cui realizzare le proprie idee⁸, costituivano uno degli elementi per la composizione del rituale. Erano studiate in fase di prove le possibili reazioni degli partecipanti, così da poter strutturare

preventivamente delle risposte di base da parte degli attori.

Abbiamo fatto molte esperienze di messa in ruolo attivo dello spettatore. Non è affatto difficile. È molto triste che non sia difficile. Gli esseri umani sono così pieni di paure e si imbarazzano a tal punto, che è sufficiente creare una certa circostanza di pressione, perché essi diventino ubbidienti [...]. In un dramma di Mickiewicz, *Gli Avi*, c'è un rito di rievocazione dei morti, e arrivano diversi morti. Allora abbiamo tirato fuori morti fra gli spettatori. C'era lo stregone, che era il capo del rito [...]. Da noi, nel nostro spettacolo, lo Stregone ha trovato una ragazza fra gli spettatori, le si è avvicinato ed ha cominciato ad osservarla. Allora, immediatamente la ragazza ha cominciato a sentirsi a disagio [...] ha cominciato a muoversi, ma nel testo di Mickiewicz si dice a questo proposito - Perché sei imbarazzata? -. E poi si dice - Ma perché sorridi? - E inevitabilmente prima che venissero dette queste parole, la ragazza per imbarazzo, per difendersi, ha sorriso. In quel momento era il testo di Mickiewicz a rispondere, e in quel momento lei si è persa completamente, e in quel momento con il testo di Mickiewicz lo stregone ha detto - Si è persa -. Bisognava prenderla in braccio e portarla fuori e si è fatto questo.

Proseguendo la ricerca in questa direzione, ossia verso la costituzione di un terreno comune su cui rendere possibile l'incontro, Grotowski, in occasione dell'allestimento di *Sakuntala*, facendo riferimento ai teatri orientali caratterizzati



da una recitazione rituale dovuta ad un sistema di segni codificato dalla tradizione, perfettamente riconoscibili e condivisibili dagli spettatori, tenta di far percorrere al teatro occidentale la medesima strada, facendo elaborare agli attori una sorta di codice gestuale. Il risultato non andò verso la direzione sperata: l'azione dell'attore era costituita da ciò che Stanislavskij chiama "stampi

gestuali".

Il lavoro su questo spettacolo fu comunque proficuo per il gruppo. La necessità di elaborare un codice fisico pose gli attori dinanzi al bisogno di allenarsi fisicamente alla realizzazione del compito: venne così introdotto il training. Grotowski inoltre cominciò a pensare "quali fossero le possibilità del segno; forse non bisogna cercare i segni una volta per sempre per tutte le rappresentazioni, forse bisogna ricercare un determinato sistema che possa agire per ciascuna in particolare [...] d'altra parte per evitare il pericolo degli stereotipi, bisogna ricercare ciò in modo diverso, liberando i segni dal processo organico dell'organismo umano"¹⁰.

Con il tempo cominciarono ad insinuarsi due pericoli: la manipolazione dello spettatore e l'imitazione dell'immagine mitica da parte dell'attore. Il pericolo era la caduta nella ripetizione del proprio lavoro. La consapevolezza di tale momento di crisi pose nuovi e pressanti interrogativi sul ruolo dello spettatore, sulla funzione dell'attore e sul senso del teatro. "Un giorno (era più o meno il 1963) abbiamo detto di no a tutto questo. La partecipazione attiva degli spettatori non è possibile in queste condizioni. Che fare allora? [...] Rinunciare a qualsiasi nozione di partecipazione attiva degli spettatori e cercare qualcosa che è reale prima"¹¹. Grotowski, circa nello stesso periodo, si recò in Inghilterra

"Quest'atto deve essere come la rivelazione di sé"

per guidare in collaborazione con Cieslak un seminario di natura pratica rivolto agli attori della Royal Shakespeare Company di Brook. Qui vide un documentario sul Vietnam; una scena mostrava un monaco buddista che compiva un autodafé: al centro del cortile il monaco e ai lati, silenziosi, gli altri compagni. La cinepresa registra il grande silenzio, la variazione della respirazione di coloro che assistono ed il crepitio del fuoco. "Quando ho visto questo", ha detto Grotowski, "ho pensato: ecco, il danno peggiore con la partecipazione attiva della gente è che da parte nostra non si ha un vero atto; non c'è qualcosa di estremo, qualcosa che superi i limiti dell'umano, qualcosa che sia veramente come entrare nel fuoco, come la morte, come il sangue. E poi se cerchiamo la partecipazione attiva degli spettatori siamo condannati o a violarli, a opprimerli, oppure gli spettatori stessi sono ben contenti di recitare come clown [...]. In quel momento credo che tutti gli spettatori hanno partecipato direttamente [...]: quello che hanno voluto fare è essere testimoni, non dimenticare nessun particolare, per poter dare la loro testimonianza. Questa presenza è stata veramente totale [...]. Senza dubbio quegli spettatori hanno partecipato totalmente, ma non è esistita nessuna messa in scena della loro partecipazione diretta. Hanno partecipato in quanto l'atto davanti a loro è stato totale"¹².

Il regista abbandonò perciò la manipolazione dello spettatore e con essa anche quella dell'attore, inserito fino ad allora all'interno del suo piano registico. Se la funzione dello spettatore è quella di testimoniare, da qualche parte o anche a se stesso, fu chiaro che, perché ci fosse una testimonianza, c'era bisogno di quel qualcosa che meritasse di essere osservato: l'atto totale dell'attore.

Ma cos'è l'atto totale? Non certo la morte dell'attore sulla scena, anche se in un certo senso si potrebbe parlare di morte come morte di tutti gli stereotipi, di tutte le difese, le finzioni o le maschere a cui il vivere quotidiano condanna. L'individuo che compie questo autodafé si rivolge alla propria vita, non si serve del testo o della propria sapienza tecnica per nascondersi ed evitare in tal modo di fare veramente qualcosa, si rivolge a ciò che è stato per lui importante, un evento avvenuto, atteso, sperato o temuto e quando giunge a questo luogo così nascosto dentro di sé è come se abbattesse una diga ed il fiume del suo segreto cominciasse a scorrere. Lo scorrere è impetuoso, ma l'attore non rischia alcuno straripamento perché è cosciente, guarda e allo stesso tempo vive il suo segreto, è consapevole di esso e da esso si lascia attraversare: il suo corpo rinuncia ad opporre qualsiasi resistenza ed allora è come se il suo corpo fosse il suo segreto. La sua confessione è letterale ed è quindi crudele e dolorosa, come qualsiasi atto di verità: "Questo atto deve essere come la rivelazione di sé - preferisco una definizione antiquata, ma qui esatta - deve essere un atto di confessione. È un atto che si può ottenere solo in riferimento alla propria vita, è un atto che spoglia, denuda, scopre, rivela, svela. L'attore non deve recitare, ma penetrare gli spazi della propria esperienza, come analizzandola con il corpo e con la voce. Deve ricercare gli impulsi che fluiscono dal profondo



del proprio corpo"¹³.

Dal 1962 al 1969 Grotowski realizza cinque spettacoli: *Akropolis* da Wyspianski, seconda versione (1962; a questa seguirono altre tre versioni, 1964, 1965, 1967), *La tragica storia del dottor Faust* da Marlowe (1963), *Lo studio su Amleto* da Shakespeare/Wyspianski (1964), *Il Principe costante* da Calderon/Slowacki (tre versioni: aprile 1965, novembre 1965, 1968), *Apocalypsis cum figuris*, elaborazione collettiva con passi dalla Bibbia, Dostoevskij, Eliot, Weil (1968). La ricerca di questo periodo ed il suo risultato espressivo sono conosciuti come *teatro povero*, formula che riassume il principio di un teatro fondato unicamente sull'attore o meglio sull'incontro fra l'attore che compie l'atto totale e lo spettatore che ne è testimone.

Attraverso quale processo si perviene allo spettacolo? Il lavoro divenne più lungo e si articolò in diverse fasi. L'azione di Grotowski cambiò radicalmente. Portava alle prove un montaggio del testo da lui composto, dopodiché lasciava che gli attori cercassero il modo grazie a cui la parte potesse agire come un bisturi pronto ad aprire il loro luogo più intimo. In questa fase l'attore compie degli studi o schizzi, di fatto delle improvvisazioni, un viaggio verso e attraverso la memoria personale, verso ciò che appartiene segretamente all'essere: ricordi, desideri, paure, finzioni. L'attante lascia che il proprio corpo reagisca agli stimoli offertigli dal tema-trampolino fino a quando non arrivi alla sorgente, cioè a scoprire l'ignoto, vale dire ciò di cui egli stesso non è consapevole. Importante in tale fase è il partner di lavoro su cui egli proietta le forme della propria vita (si è sempre in relazione a). "These sketches are the direct opposite of improvisation - which protect me from the act of truth, from the act which really abolishes the frontier between life and theatre - [...] I am obliged to be conscious not in words, but in acts and facts. I am obliged to be precise in my work. Now, what reveals the presence of a consciousness is structure, clarity, the precise line of the work. The absence of precision in work, the lack of structure in a work, are so many sins against consciousness"¹⁴. Se da una parte si cerca l'organicità, ovvero l'impulso che si origina dalla parte più intima dell'attore, dall'altra questa corrente, questo segreto per usare la terminologia adoperata più su, necessita di una grande precisione: sono i due poli tra cui si muove l'azione reale. Grotowski spiega esattamente il processo attraverso cui si elaborano gli argini del fiume, dice infatti: "Se si desidera tracciare come una specie di pista bisogna possedere i morfemi di questa partitura (*la pista, n.d.r.*), così come le note sono i morfemi della partitura musicale". Il lettore presti ora una particolare attenzione a quanto segue, "non si tratta di gesti, né nulla di quanto si può vedere dal di fuori: in questo caso sarebbe sempre un fallimento". La partitura allora non è la serie di azioni che compie l'attore, "non le note vocali, i gesti esteriori costituiscono i morfemi della partitura attorica, ma qualcosa di diverso [...]. Riteniamo che i morfemi siano impulsi che salgono dall'interno del corpo a incontrare l'esterno. Ho detto: interno del corpo [...] l'impulso comincia nell'interno del corpo e solo nell'ultima fase appare il gesto che ne è il punto finale; è una linea che corre dall'interno all'esterno". A questo punto diventa evidente quale parte giochi la precisione, ovvero la struttura: "Quando tale abbozzo è infine vivo, vi si ricercano i punti fondamentali, gli impulsi, che bisogna annotare, non a matita naturalmente, ma nel corpo. Quando sono stati annotati, l'attore può ripetere ciò più volte, eliminando quanto non è essenziale; così nasce il riflesso condizionato, basato sui punti annotati, e questo bozzetto costituisce ormai un piccolo frammento dell'opera". E proprio grazie a questa partitura di impulsi che all'attore è possibile rinnovare e non semplicemente ripetere l'atto totale, la confessione, infatti "possiede ormai quella

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

linea, la partitura di vivi impulsi, fortemente radicata nel suo arrièr-ètre; ha raggiunto il punto di partenza, l'inizio; su questo terreno ora, qui, oggi, deve compiere la confessione personale¹⁵. Durante la fase di creazione da parte dell'attore, Grotowski attendeva e osservava, non bloccava o tagliava la sua azione prima che questi potesse giungere a qualcosa di vero. Solo alla fine, quando gli studi erano stati fissati, costruiva lo spettacolo montando le partiture, abilmente attento a non uccidere il processo legato a ciascuna di esse¹⁶. La storia ed il testo prendevano forma e vita come se fossero state inghiottite, assorbite dalla corrente di impulsi. Non c'erano una storia ed un testo eppure erano realmente presenti.

L'attore simbolo di questo lavoro è Ryszard Cieslak in *Il Principe costante*. Egli aveva elaborato una partitura di impulsi legata alla sua memoria personale, ad un evento della sua vita: la prima esperienza amorosa. Niente torture, né dolori, né agonia, come invece nel testo di Calderon. Eppure tutto questo c'era nello spettacolo e fu percepibile dai testimoni.

Dice un vecchio proverbio russo: se vai nell'aia, alzi lo sguardo al cielo e spicchi un salto verso le stelle, cascherai solo nel fango. Spesso ci si dimentica dei gradini. Ma i gradini devono essere costruiti. Questo, Grotowski non lo ha mai dimenticato. Ci si può perdere facilmente pensando al profondo aspetto metafisico del lavoro di Grotowski, e dimenticare la somma di sacrifici e sforzi pratici che sta dietro ai suoi risultati. Grotowski è stato prima di tutto un maestro nell'arte della regia.¹⁷

¹ Cfr. Ugo Volli (a cura di), *Grotowski: vent'anni di attività*, in "Sipario", n. 404, 1980, p. 33.

² La citazione è riportata in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, Firenze, la casa USHER, 1989, p. 17.

³ Zbigniew Osinski, *Grotowski and His Laboratory*, New York, PAJ Publications, 1986, p. 36.

⁴ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, in "Il Dramma", III quadrimestre, 1969, p. 78.

⁵ Ivi, p. 81.

⁶ Cfr. più avanti l'articolo di Francesco Di Giovanni, *Ecce Agnus Dei: alle origini del Principe costante*.

⁷ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., pp. 74-75.

⁸ Cfr. Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski...*, cit., pp. 100-102.

⁹ Renata Molinari (a cura di), *Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium*, in "Sipario", cit., pp. 7-8.

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., p. 81.

¹¹ Ugo Volli (a cura di), *Grotowski: vent'anni di attività*, cit., p. 8.

¹² Jerzy Grotowski, *Il teatro è una tigre che ci assale*, brani raccolti da Franco Quadri, in "Sipario", n. 284, 1969, p. 17.

¹³ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., p. 82.

¹⁴ Marc Fumaroli (a cura di), *External Order, Internal Intimacy: Interview with Grotowski*, in Lisa Wolford-Richard Schechner (a cura di), *The Grotowski Sourcebook*, Londra, Routledge, 1998, p. 107.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., pp. 83-84.

¹⁶ Cfr. Jerzy Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, in "Teatro festival", 3, 1986.

¹⁷ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993, p. 19.

La foto a p. 8 (*Sakuntala*) è tratta da Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, Firenze, la casa USHER, 1989, foto 4; la foto a p. 9 (Cieslak nel *Principe costante*) è tratta da Jean Jacquot (a cura di), *Le voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1970, p. 110.

Ecce Agnus Dei. Alle origini del Principe costante

di Francesco Di Giovanni

"In principio era l'Azione"
Sigmund Freud, *Totem e Tabù*, 1913

Il lavoro teatrale di Grotowski, incentrato sull'attore e sul recupero della coscienza di sé e dell'azione, avrebbe apparentemente impiegato il testo come pre-testo e strumento di catarsi; Grotowski, a sentire Jacquot, non considera più il testo come "assolutamente indispensabile, conservando il teatro la sua efficacia proprio quando è assente, come nella pantomima, o quando è ridotto a canovaccio, come nella commedia dell'arte"². In realtà il regista polacco ha adottato i testi dei suoi lavori con straordinaria libertà creativa, manipolandoli funzionalmente ed impiegandoli agonisticamente, iper-testi ontogenetici e filogenetici; altro che pretesti puramente strumentali.

L'*Akropolis* di Wyspianski, il *Faust* di Marlowe, *Il Principe costante* di Calderón de la Barca (nella rivisitazione romantica di Slowacki) rivelano nella loro natura di drammi archetipici, di catarsi collettive esemplari per la *hybris* o il sacrificio dell'individuo, il lato oscuro e perduto dell'umanità, i desideri irrecuperabili da un 'Io' che ordinariamente opera per stereotipi, auto-inganni, costrizioni.

La scelta di Grotowski cade su queste opere per l'universalità del loro oggetto, per l'irriducibilità delle storie a racconto; la loro esemplarità attraversa mito e archetipo al recupero del primo senso e della prima essenza.

È valido il testo, come gli altri elementi del lavoro teatrale (e di 'altro' nel metodo Grotowski ce n'è molto), allorché contribuisce ad una ricerca che pone "la questione esistenziale del nostro sentimento 'di appartenenza' ad una società che, come la maggioranza delle comunità, è inevitabilmente fondata sul sostanzioso compromesso che noi accettiamo per poter vivere gli uni accanto agli altri. Questo interrogativo si applica allo stesso modo ai nostri più profondi limiti interiori"³.

Quello di Grotowski è un percorso di liberazione e di autocoscienza; il denudamento e lo scavo dell'attore (che è uomo e 'attore' sociale, e come tale centro indiscutibile dello studio e della riflessione del regista polacco) deve condurlo a superare i modelli mentali, sociali, coscienti ed inconsci, convenzionali, "occorre uscire in qualche modo dallo stato psichico normale, occorre liberarsi in un certo grado delle stratificazioni sovrastrutturali dei concetti e delle rappresentazioni sensibili, e raggiungere quello stato sensoriale primario e purificato"⁴. Lo stesso Grotowski indica come, nella sua evoluzione, l'artista debba confrontarsi contro tutte le forme di limiti, sia imposte dalle circostanze esterne sia quelle che impone a se stesso:

L'arte è profondamente ribelle. I cattivi artisti parlano di ribellione.

Il Teatro è un Laboratorio

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

ma i veri artisti 'fanno' la ribellione. Rispondono all'ordine consacrato con un atto. Questo è un punto molto pericoloso e molto importante.⁵

E ribellione può significare anche dilatare il sistema semantico di un'opera intimamente fondamentalista e provvidenzialista come *Il Principe costante* (1629) di Calderón de la Barca. Nel testo originale Don Fernando, il principe costante, caduto prigioniero dei Mori, non accetta che la sua liberazione venga barattata con la rinuncia ai nemici della cattolica città di Ceuta. Il re di Fez stabilisce allora che Don Fernando sia trattato come uno schiavo qualunque: inizia così per il nobile un cammino di degradazione ed esaltazione ad un tempo, che culminerà nel supremo sacrificio di Don Fernando, agnello propiziatorio al trionfo del re Alfonso e della cristianità. Se la fabula rimane approssimativamente la stessa nel lavoro di Grotowski, il regista opera un radicale e puntuale rovesciamento dei valori in campo, preservando e rafforzando l'archetipo escatologico, ma travolgendo, svelando e ribaltando i significati ed i messaggi della scrittura d'origine. "La composizione del *Principe costante* è strettamente legata ad una concezione provvidenziale della storia. Questa commedia è barocca nella sua ideologia come nella sua estetica"⁶. Con la sua scelta il regista s'impone una critica ed impietosa riflessione sui valori coscienti ed indotti della società occidentale, sui suoi miti ed i suoi totem, sulle sue sanguinarie cerimonie ed i suoi tabù. Le dolorose rivelazioni di Grotowski si realizzano soprattutto attraverso la catartica scoperta da parte dell'attore della sua primigenia componente umana, pre-culturale e post-pulsionale; in merito al testo, il trattamento procede, secondo Jacquot, sulle seguenti differenziazioni rispetto all'originale:

Calderón - Slowacki	Grotowski
La parola è il supporto dell'azione. Struttura letteraria e di regia dello spettacolo	La paratura è la struttura dello spettacolo e dell'azione (motivazioni, azioni, reazioni, contesti, segni). Struttura organica della paratura psicofisica dell'attore. Quando è interpretata, c'è lo spettacolo
Evidenza del testo come totalità del senso	Testo come elemento armonico e conflittuale in rapporto all'azione
Testo come totalità significativa in sé	Testo come parte di una totalità teatrale significante
Moralità-propaganda	Moralità-proposizione: conoscenza di sé, rivelazione delle motivazioni, modelli di comportamento, verifica di un processo psicofisico del fenomeno dell'essere, ecc.
L'uomo come entità a priori	L'individuo come scoperta
Richiamo a dei sentimenti conosciuti	Provocazione di reazioni sconosciute

L'elaborazione di Grotowski costringe il testo ad implodere nell'attore, in un attore: "Non si può parlare semplicemente dell'interpretazione di un personaggio poiché il ruolo del principe, votato a riscoprire le profonde motivazioni personali, lascia trasparire un processo di privazione che conduce alla pienezza; ciò fa della performance di Ryszard Cieslak l'esempio più completo del lavoro dell'attore"⁷. Il didascalico sacrificio di Don Fernando, limpido esempio di centrifuga emanazione di eroismo e spirito cristiano nel testo di Calderón, regredisce ed evolve ad un tempo in centripeta ricerca del sé, nel tentativo di recuperare una primigenia, autentica condizione antropo-ontologica, pre-convenzionale e quasi pre-sociale. La concezione grotowskiana dello spettacolo non concepisce gli altri ruoli se non come segni collettivi, recupero del lavoro dell'attore di funzioni sociali penetrate e sgretolate nella loro vuota e falsa egemonia, linee di forza di un sistema sociale oppressivo, con i suoi cerimoniali reiterati ossessivamente. L'energia interna al sistema è trattenuta e rilasciata dagli stessi attori nella loro ricerca. I reiterati choc energetici dell'entropia personale confla in nel corpo e si condensano in azione, vera rivelazione genuina e non premeditata:

L'arte come veicolo è come un ascensore primitivo: c'è un grande cesto che tira se stesso con una corda e con il quale il performer sale verso un'energia più sottile, per discendere con essa fino

al nostro corpo spirituale. Questo è l'obiettivo del rituale.⁸

Ma cosa recuperano Grotowski ed i suoi attori in quel che rimane del *Principe costante* di Calderón? Il serio e opportuno lavoro del regista e degli attori è davvero in grado di rinvenire l'autenticità primordiale dell'essenza dell'individuo, o questa rimane un'inappagata utopia?

All'originale dualismo fra Cristiani e Musulmani la riscrittura del regista contrappone la pienezza umana e la ricerca verticale di Don Fernando al conformismo ed alla fissità funzionale degli altri ruoli, raggruppati a volte nella rievocazione di un solo attore. Non a tutti i personaggi viene qua ammessa un'identità, ma solo a quelli cui il regista riconosce "una volontà più forte, che lega quelle che a lui sembrano più deboli e dipendenti"⁹. Durante l'intero spettacolo il lavoro dell'attore rielabora e travolge il personaggio, e si assiste "al contrappunto condotto sulla recitazione, sul gesto, sull'intonazione, che contraddicono il contenuto proposto, o lo commentano con ironia"¹⁰, il che dirige il testo lontano dall'ideologia e dallo stesso senso originari.

Perché dunque la scelta del regista polacco è caduta su un'opera così distante ed apparentemente irrecuperabile, ed a cosa può condurre una rielaborazione così invasiva?

Del *Principe costante* Grotowski esalta il percorso escatologico del nobile Don Fernando, la cui aura si espande gradualmente da Cieslak agli altri performers, magnetizza lo spazio, scandisce i ritmi dello spettacolo. L'umiliante discesa del notabile portoghese a schiavo, il suo sacrificio personale per la salvezza collettiva riflettono (anche attraverso la scansione di



cerimoniali reiterati, come vedremo) più direttamente che nel fondamentalista originale calderoniano la via crucis del Cristo cattolico; il principe voluto da Grotowski è *exemplum* della redenzione portata da un capo mistico ad una comunità meschina ed egoista, che ne ha bisogno come agnello sacrificale e pietra di paragone, come oggetto di rigurgito barbarico, ma anche di espiatione.

Grotowski, nel tentativo di evocare con il suo lavoro l'incontaminata umanità pre-sociale dell'individuo, l'essenza dell'io dietro le sclerosi millenarie della persona sociale ed individuale, recupera nel *Principe costante* l'ancestrale archetipo dell'Agnus Dei, resuscitato e fatto carne in Cieslak-Cristo-Fernando. Il principe non è più soltanto un nobile nemico schiavizzato per ritorsione da un re infedele, l'incrollabile perseveranza e l'integerrima carità lo innalzano rispetto ai suoi aguzzini, che non riescono ad assimilarlo. In realtà il principe, irriducibile ed 'intoccabile' nell'intimo, nobile nucleo dei suoi propositi, assurge a capo mistico, dominatore della scena e custode dell'energia spirituale della comunità. Le sevizie sono delle prove che fortificano il suo animo, gli danno rinnovata ed approfondita conoscenza di sé, e lo legittimano come redentore. Ci suggerisce Freud:

I selvaggi *Times* della Sierra Leone si sono riservati il diritto di bastonare il re alla vigilia della sua incoronazione; e si valgono tanto coscientemente di questo diritto costituzionale che spesso il disgraziato sovrano non sopravvive a lungo al proprio

"I cattivi artisti parlano di ribellione, ma i veri artisti fanno la ribellione"

avvento al trono.¹¹

Il riconoscimento della guida, il bisogno di questo ruolo all'interno della comunità, assieme capo e capro espiatorio, è la dimenticata genesi primordiale della società che il lavoro di Grotowski recupera nel *Principe costante*. Se è vero che "l'atteggiamento dell'uomo primitivo nei confronti del re ricorda un processo in genere molto frequente nella nevrosi, ed in particolar modo nel cosiddetto delirio di persecuzione"¹², l'azione del performer diventa recupero e riconoscimento delle proprie origini personali e collettive, laddove assurge a regressione alle inconfessate pulsioni celate da una rimozione millenaria ed a liberazione da una repressione generatrice di nevrosi personali e sociali.

L'ambivalenza dell'atteggiamento verso la guida non è sciolta, ma complicata dalle ricerche e dalle partiture degli attori; la sua origine risiede nell'infanzia, "quando il bambino regolarmente attribuisce al padre una simile onnipotenza, e si può constatare che la diffidenza nei confronti del padre è in diretto rapporto con il grado di potenza che gli è stato attribuito"¹³. In tal senso il sacrificio del capo rappresenta lo spostamento delle pulsioni edipiche verso un oggetto che sostituisce il padre e di cui apparentemente ne partecipa della natura. Il sacrificio è per i primitivi, per le istanze più irrazionali della nostra stessa società, ma anche per l'io primitivo cercato da Grotowski, il sostituto naturale ed immediato della nevrosi.

Ciò che colpisce maggiormente del *Principe costante* è come l'insistenza di Grotowski e degli attori sulle puntuali reiterazioni, sui cerimoniali, sulle preghiere e litanie, sostenga il tema del *sacrosanctus dux sed devotus* profondamente e ossessivamente, dettando perfette ed incalzanti partiture ritmiche, creature auto-suggestionanti ed ipnotiche della sinfonia grotowskiana. Nella manipolazione testuale questa tendenza appare evidente, nei tagli, nelle inversioni, nelle reiterazioni. Già durante la fallita castrazione di Don Fernando, per esempio, si ripete la formula propiziatrice che aveva accompagnato l'assimilazione di Don Enrico; gli esiti, tuttavia, sono molto diversi, e ciò provoca disorientamento e presa di coscienza. Il cerimoniale riacquista vigore nello scarto semantico. Ogni cerimoniale è ambivalente, ad un tempo gesto di obbedienza e tentativo di sottomissione e controllo. Il fallimento della cerimonia di castrazione determina l'alterità di Fernando e la successiva persecuzione, ma anche la sua irraggiungibile nobiltà. Scrive Freud riferendosi ai cerimoniali cui i re delle civiltà primitive sono sottoposti:

Questo cerimoniale non serve solo a distinguere il re e ad elevarlo al di sopra di tutti gli altri mortali, ma anche a trasformare la sua vita in un inferno, in un peso insopportabile, e ad imporgli una schiavitù assai più penosa di quella dei suoi sudditi. Questo cerimoniale ci appare dunque come l'esatto corrispondente della pratica ossessiva della nevrosi, in cui l'impulso represso e l'impulso che reprime ottengono una soddisfazione simultanea e comune. L'azione ossessiva è apparentemente un atto di difesa contro ciò che è proibito, ma in realtà ne è una riproduzione. L'apparenza si riferisce alla vita psichica conscia, la realtà alla vita inconscia. Così il cerimoniale del tabù è in apparenza un'espressione del più profondo rispetto ed un mezzo per procurare al re la più completa sicurezza; ma in realtà è una punizione per questa elevarlo, una vendetta che i sudditi esercitano sul re per gli onori che gli tributano.¹⁴

Nella fallita assimilazione viene riconosciuto il dux Fernando; così, per una fallita assimilazione, era stato riconosciuto ed immolato il Re dei Giudei. E il Cristo, non va dimenticato, era vero redentore già nell'immaginario di Grotowski bambino, quando "gli appariva come un uomo di sfida, un uomo coraggioso che non aveva paura di non mentire", un

'eroe umano' atteso da tutti coloro che soffrivano in una Polonia devastata dalla guerra.¹⁵ Nell'elaborazione artistica del *Principe costante* l'attesa della redenzione per la Polonia ed il mondo in bilico si incarna nell'icona di un Principe-Cristo modernamente sincero ed eroico, il Cristo che Cieslak



rinviene in sé come dovrebbe fare ogni uomo, e che nel calvario dell'introspezione e soprattutto dell'azione riscopre le origini e la natura dell'umanità, ad indicare una via spesso

incompresa e troppo spesso disattesa. Nondimeno l'azione, ed è forse questa l'intuizione più geniale di Grotowski, è in grado di svelare gli artifici di secoli di repressione, di restituirci il senso e la genesi dei nostri miti più intimi, di sgretolare lentamente e dolorosamente la stratificazione nevrotica imposta dall'inazione e dall'introiezione sociale, di restaurare quella forma di liberazione concessa al primitivo. La via *crucis* del *Principe* ci rende così il rimosso del mito cristiano:

Nella nevrosi l'azione è assolutamente inibita e totalmente sostituita dal pensiero. Il primitivo, invece, non conosce questa inibizione; i suoi pensieri si trasformano immediatamente in azione; si potrebbe giungere a dire che in lui l'azione sostituisce il pensiero. Perciò, senza pretendere di chiudere la discussione con una decisione assoluta e definitiva, possiamo arrischiare questa proposizione: "In principio era l'Azione".¹⁶

¹ Sigmund Freud, *Totem e Tabù* [1913], trad. C. Balducci, C. Galassi e D. Agostino, in *Opere* 1905/1921, Roma, Newton Compton, 1995, p. 652.

² Jean Jacquot, *Théâtre Laboratoire de Wrocław, Le prince constant*, in Jean Jacquot (a cura di), *Le voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1970, p. 24. La traduzione dal francese è del redattore.

³ Virginie Magnat, *Cette vie n'est pas suffisante*, in "Théâtre/Public", n. 153, Mai-Juin 2000, p. 15. La traduzione dal francese è del redattore.

⁴ Sergej M. Ejzenštejn, *Il pathos*, in Id. *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1992, p. 184. Il regista e teorico sovietico non sta commentando il 'metodo Grotowski', ma le indicazioni del fondatore della Compagnia di Gesù, Sant'Ignazio di Loyola, sul lavoro di concentrazione del fedele per raggiungere l'estasi. Il procedimento è straordinariamente omologo a quello impiegato dal regista polacco.

⁵ Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, trad. Jacques Chwat, dans *Europe* n. 726, Europe et Messidor, Octobre 1989, Paris, p. 31. La traduzione dal francese è del redattore.

⁶ J. Jacquot, *Théâtre Laboratoire*, cit., p. 29.

⁷ Ibidem.

⁸ V. Magnat, *Cette vie n'est pas suffisante*, cit., p. 17.

⁹ J. Jacquot, *Théâtre Laboratoire*, cit., p. 30.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Freud, *Totem e Tabù*, cit., p. 582.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 583.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ V. Magnat, *Cette vie n'est pas suffisante*, cit., p. 4.

¹⁶ Freud, *Totem e Tabù*, cit., p. 652.

Le foto a p. 11 e p. 12 (Cieslak nel *Principe costante*) sono tratte da Jean Jacquot (a cura di), *Le voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1970, pp. 128 e 116.

Essere nell'origine

Da Jerzy Grotowski a Thomas Richards:
riflessioni sul decondizionamento della percezione

di Roberto Rini

"Manifestaci la nostra fine."
"Avete scoperto il principio che vi interessate della fine?"
(estratti da i Testi di Nag Hammadi)

All'età di nove anni il giovane Jerzy scopre in *Secret India* di Paul Brunton la figura di Ramana Maharsi che adolescente si ritira dalla vita sociale per esplorare in solitudine, senza la guida di un guru, le profondità della coscienza, pervenendo così alla scoperta del vero Sé.

A diciotto anni Grotowski, chiedendosi come portare avanti una ricerca sull'interiorità che inglobasse gli aspetti vitali e sensuali con ciò che vi è di più alto e luminoso, senza apparire però troppo bizzarro agli occhi della società, fa la richiesta di accesso a tre scuole: psichiatria, studi orientali e studi di arte drammatica. La scuola teatrale fu la prima a dare l'esito positivo dell'esame.

Il rigido controllo della censura in Polonia non riguardava l'ambito delle prove, che divenne così per Grotowski il momento d'indagine sul processo creativo dell'attore. La sperimentazione rivelava che l'attore, quando riusciva a scoprire un flusso organico d'impulsi che conduceva la sua azione senza che questa decadde nel caos, si avvicinava ad un momento alto d'esperienza, scopriva una pienezza ed una integrazione delle sue funzioni che raramente si manifesta nel quotidiano. Il processo creativo funzionava cioè come tecnica personale, nel senso delle discipline di lavoro su se stessi. Da quel momento l'attore come essere umano, e non solo come artista in grado di esprimere, fu sempre al centro della sua attenzione.

Ma la scoperta profonda, cioè la verità che si manifestava nell'organismo vivo dell'attore, porterà Grotowski ad esplorare le possibilità dell'arte fino a quel punto-limite in cui l'uomo si riconnette con la sacralità. L'uomo in azione (attore o performer) che attraverso l'arte ha accesso e manifesta una percezione più profonda del reale, e il suo incontro con l'altro (spettatore, partecipante o testimone) inteso come comunione di vita al di là dei limiti del quotidiano, costituirono la ricerca di tutta una vita. In questo senso per Grotowski l'arte fu sempre un veicolo.

"La domanda chiave è: qual è il tuo processo?"
L'indagine sugli impulsi ha costituito il nucleo di tutta la ricerca di Grotowski e divenne un immergersi in profondità nelle possibilità dell'uomo, nello svelamento del suo essere. L'attore scopre che attraverso improvvisazioni, stimoli ed esercizi qualcosa in lui comincia a reagire internamente prima ancora che si manifesti all'esterno, come uno slancio presente nel corpo che è sempre in relazione a qualcuno, si muove verso un contatto nello spazio, come se si riattualizzassero nel presente i momenti di profonda relazione vissuti con gli altri. Per questo Grotowski chiamava questo agire con interezza anche corpo-memoria o corpo-bisogno, perché ciò che si è fatto e ha lasciato una traccia profonda o ciò che si sarebbe voluto fare intensamente, sono iscritti nel proprio corpo-

vita, appartengono alla propria natura.

Questa corrente d'impulsi viene chiamata *organicità* ed è paragonabile alla corporeità del bambino, a qualcosa di prossimo alla natura, alla componente animale dell'essere umano (ma Grotowski parlerà in modo più radicale di questo aspetto legato al corpo arcaico, al *reptile brain*). L'attore doveva scoprire come non perdere questo aspetto rimanendo estremamente vigile e allora ogni azione compiuta avrebbe avuto la concretezza e la precisione con cui nello spazio si muove un animale selvaggio. Il che non significa lo scatenamento della follia: se si osserva una gazzella che corre, dice Grotowski, si potrà notare che ogni suo movimento è evidente, di una precisione estrema, ma anche molto bello a vedersi, non espressivo nel senso dell'articolazione dei segni per comunicare, ma espressivo in sé. Le persone, continua Grotowski, in stato di organicità diventano estremamente belle, luminose come le figure nei quadri di El Greco.

13 Scrive Thomas Richards su questa scoperta dell'organicità: "A quel tempo una parte di me provava sempre a fare le veci di un'altra. Non c'era ordine interiore [...]. Ogni meccanismo cercava di fare il lavoro dell'altro, senza farlo bene. Tutta questa confusione interiore, come un grosso nodo, interrompeva il flusso creativo. Mi fu chiaro allora che probabilmente esisteva la possibilità di sviluppare un funzionamento corretto, in cui ogni meccanismo aiutasse la totalità stando al proprio posto. Per esempio, il corpo doveva cercare di ricordare il proprio processo, la mente doveva solo dire di sì, per incoraggiare il corpo, oppure evocare qualche ricordo o qualche immagine precisa che potesse aiutare il corpo nella sua ricerca. Le emozioni, allora lasciate sole avrebbero potuto avere meno paura di reagire a quello che il corpo e la mente facevano [...]. La corrente organica del corpo cominciò a parlare abbastanza forte, così che la mente non poté più bloccarla o essere tanto facilmente un ostacolo sulla sua strada".

Quando questo processo si era pienamente manifestato arrivando da solo alla sua forma, doveva essere strutturato attraverso un'opera di montaggio delle varie azioni organiche, eliminando il superfluo e creando una partitura d'impulsi estremamente precisa nei dettagli, al fine di poterlo rivivere evitando che potesse spegnersi o straripare invadendo la coscienza. L'attore poteva così gestire artisticamente una possibilità di scoperta interiore.

Si badi bene: ad essere strutturati erano gli impulsi, cioè il processo vivente, non c'era quindi una forma che esistesse di per sé a fini espressivi, neanche ai tempi del Teatro Laboratorio. Da un certo momento in poi gli attori non cercarono segni espressivi in relazione allo spettatore: la strutturazione era costituita da punti fissi di contatto nello spazio e con i partners, che permettevano alla corrente di impulsi di fluire. La componente artificiale (cioè compositiva) e quella organica erano gli aspetti di un unico processo che si rafforzavano a vicenda.

Quell'armonia tra le proprie funzioni, di cui parla Richards, può far ricordare lo sviluppo armonico dei centri - motore, istintivo, emozionale ed intellettuale - nell'insegnamento di Georges Ivanovitch Gurdjieff, a cui più volte è stato paragonato il lavoro di Grotowski. Questi sosteneva però, a differenza dell'esoterismo iniziatico di Gurdjieff, che qualsiasi lavoro concreto e preciso potesse diventare la chiave d'accesso alla reintegrazione di sé e poneva l'accento sulla dimensione artigianale del lavoro: nelle comunità sufi, ad esempio, il processo interiore può coincidere con attività pragmatiche come la tessitura dei tappeti o addirittura con attività di affari e commercio. L'azione che si fa da sé, il processo vivo che conduce l'attore, svelato attraverso un'opera di spoliazione (la via negativa) ha riscontro invece nella tradizione taoista

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

dove il termine *wu-wei*, non-azione, indica un agire non egoico legato alle leggi del Tao. Si possono riscontrare concordanze anche col karma yoga: il cuore della *Baghavad Gita*, ad esempio, è l'azione necessaria ed impeccabile che non si può non compiere. L'azione dell'attore di Grotowski era



oggettiva, reale, non illustrazione di qualcosa o imitazione ma *hic et nunc*, azione nel presente. L'attore tuttavia, per risvegliare questo processo, doveva essere poco indulgente verso se stesso, doveva cioè abbandonare nell'agire pratico le certezze solidificate a cui facilmente ci si aggrappa nella vita quotidiana, che danno l'illusione di stabilità, ma lasciano tiepidi e parziali.

Certe espressioni di Grotowski, del tipo che l'attore non recita per se stesso né per lo spettatore, che ad alcuni sembrarono vaghe o mistiche, erano invece scoperte, per così dire, tecniche: l'attore riscopriva una vitalità che trascendeva la sua personalità cosciente e si riconnetteva ad una corrente di vita che lo sosteneva. Entrava in uno stato dove si è attivi e passivi allo stesso tempo. Non era il suo io ordinario che agiva, ma sorgenti più profonde. Questa azione compiuta in presenza di un osservatore-testimone, proprio perché oggettiva, poteva agire sulle sorgenti di vita del testimone che giacciono sopite al di sotto delle sue sovrastrutture psichiche. Questo fenomeno Grotowski lo chiamerà *induzione*: se due fili elettrici sono vicini ed in uno passa la corrente, anche nel secondo filo se ne potranno avere tracce.

Se leggiamo le memorie degli spadaccini del Giappone feudale, come Miyamoto Musashi, vediamo che la loro grande priorità non riguardava soltanto l'abilità tecnica, ma il raggiungimento di uno stato di calma da cui far scaturire l'azione: questa non era un'esigenza spirituale, ma un bisogno pragmatico legato alla sopravvivenza. Nel momento in cui raggiungevano il limite estremo del lavoro tecnico diventavano coscienti della propria mortalità, si rendevano conto che la tecnica da sola non garantiva nessuna certezza. La loro ossessione decadeva, l'io si rilassava, e in questa scoperta pragmatica realizzavano momenti intensi in cui il tempo veniva percepito in modo dilatato e rallentato, l'azione scorreva fluida e rispondeva ad una intuizione non quotidiana. È possibile verificare quest'esperienza nei momenti di pericolo in cui qualcosa di sopito si risveglia e risponde con una precisione che l'io ordinario non conosce. Il Performer "è qualcuno che è cosciente della sua propria mortalità"¹³. Grotowski attraverso l'arte ha indagato questo stato in cui si è presenti in modo intenso.

Quando si è immersi nei propri fantasmi, associazioni e ricordi che fanno sì che raramente si è là dove si è, cioè non si è presenti, allora la vita diventa meccanica, racchiusa nei limiti di ciò che già si conosce, e le proprie forze ed energie rimangono bloccate in canali prestabiliti, in una routine, che come un disco incantato si ripete sempre e in fine conduce al logorio. Entrare nel presente, dice Grotowski, non è niente di misterioso in fondo, è soltanto estremamente difficile:

significa uscire dal tempo, rinunciare al continuo oscillare della coscienza tra il passato e il futuro, e quando ciò avviene, la realtà è come se si manifestasse per la prima volta, ci si trova dinanzi all'ignoto, ogni attimo è un cambiamento continuo, un fluire inarrestabile. Mircea Eliade chiamava questi momenti *ierofanie*, manifestazioni del sacro; la realtà quotidiana, gli oggetti di ogni giorno, tutto riappare inedito, vivente, persino luminoso. Grotowski doveva avere ben presente questo stato, in cui si abbassano i filtri percettivi e si mettono da parte le categorie con cui si interpreta il mondo. Non che negasse l'importanza dell'aspetto culturale, dell'educazione, del linguaggio, di ciò che chiamava *mind-structure*, ma sapeva che tutto questo andava a discapito di un altro polo che doveva essere riscoperto.

Il condizionamento della percezione inizia quando si è molto piccoli, è quasi un fatto organico poiché nella vibrazione sonora della voce, nella struttura del linguaggio, nella gestualità dei genitori è codificata una relazione col mondo, un modo di percepire la realtà frutto di stratificazioni secolari a cui il bambino si conforma. "Tu sei figlio di qualcuno"¹⁴ dice Grotowski, ed è per questo che ha cercato l'accesso a ciò che non è condizionato, l'essenza, attraversando i territori dell'arte e dilatandone a dismisura i confini. Il carattere selettivo e condizionato della consapevolezza ordinaria è costantemente evidenziato nelle antiche tradizioni, che infatti la descrivono come *sonno*, *illusione*, *ubriachezza*. Dice il poeta sufi Jallaudin Rumi: "L'aspetto di un pezzo di pane dipende dalla fame di chi lo guarda". Ma anche la psicologia moderna pone l'accento sulla contrazione della percezione. Erich Fromm: "[...] l'influenza della società si manifesta non soltanto nell'imbottire la nostra coscienza di finzioni, ma anche nell'impedire la piena coscienza della realtà"¹⁵. Può esistere un uomo puro? O uomo luce? Erano queste utopie? Il modo di scoprirlo passava per Grotowski attraverso la pratica e l'azione.

Esistono diverse vie che portano alla presenza, riconducibili, secondo quanto egli afferma, a due atteggiamenti: quello per cui con un duro training s'imparano delle tecniche e si controllano coscientemente le proprie funzioni, per poi mettere da parte tutto recuperando una percezione vergine, ed è la via del samurai o dello yoga in senso classico (quello di Patanjali); oppure quello per cui ci si apre sin dall'inizio a questo essere nel presente, abbandonandosi alle forze e fluendo con loro, mantenendo però la vigilanza, come nello yoga tantrico. La predilezione di Grotowski andava per la seconda strada: porsi dinanzi alla sfida del presente senza essere armati. Così, se l'attore orientale si arma attraverso le tecniche della tradizione per poi scoprire la propria individuazione con il tempo, gli attori di Grotowski cercavano di trovare le proprie armi sin dall'inizio. La prima strada era un *training*, un accumulo di abilità; la seconda era un de-condizionarsi, un *un-training*, lasciare agire la propria natura profonda così com'è, e scoprire che l'impossibile "si può scomporre in piccoli pezzi e rendere possibile. In questo secondo approccio il corpo diventa obbediente senza sapere che deve obbedire"¹⁶. L'attore imparava a scoprire nel presente i propri strumenti e ad affinarli o costruirli non esitando al cospetto di una sfida. Questa è "l'arte del debuttante"¹⁷, o "l'essere nel principio", in cui si vedono le cose per la prima volta, si è in ogni momento vigili, non si è condizionati dal conosciuto. Nello zen giapponese esiste l'espressione *shoshin* che significa *mente di principiante*, uno stato privo di pensieri, aperto a tutte le possibilità. "Viviamo in un'epoca in cui la vita interiore è dominata dalla mente discorsiva[...]. È quella macchina in te che riduce quel misterioso oggetto che oscilla e ondeggia, semplicemente a 'un albero'", scrive Richards¹⁸. Si può, senza degradare in stati patologici, avere una percezione pura della realtà, in cui ogni cosa stia al suo posto e faccia il suo compito, mantenendo saldo ciò che sta in

"La domanda chiave è: qual è il tuo processo?"

basso legato alla terra e ciò che sta sopra la testa legato alla Coscienza? In definitiva per Grotowski la ricerca sull'attore conduceva alla sorgente dell'azione, del percepire, e quindi dell'essere.

L'esperienza del *Parateatro* e quella del *Teatro delle fonti* avevano mostrato a Grotowski le possibilità e la complessità del lavoro con gli altri e su se stessi, nonché le potenzialità di un risveglio sul piano vitale; la sua ricerca comunque non si fermerà qui e procederà in modo rigoroso e coerente. "Essere nel principio" significava tout-court affrontare la ricerca del sacro, di ciò che è legato alla Coscienza e che può ricondurre all'*Origine*. Grotowski ha viaggiato molto confrontandosi, sempre su una base pragmatica, anche attraverso la lettura di testi sapienziali antichi e moderni, con le tecniche personali e rituali di diverse tradizioni, riservandosi però una totale autonomia conoscitiva. Ecco perché dinanzi alle diverse topografie dell'interiorità mantenne un atteggiamento aperto, traendone notevoli spunti di ricerca.

Qual'è considerato il centro del percepire nelle varie culture? C'è una frase di Wittgenstein in cui si dice che gli uomini siano convinti di avere una sorta di omino in testa che li guida. Nella nostra cultura esiste una grande confusione a questo proposito: mente, spirito, anima, intelletto, coscienza, tutti termini molto vaghi. Per i giapponesi il centro è *hara*, il ventre, sede dell'equilibrio fisico e interiore; nella cultura indù c'è la nozione dell'energia dormiente alla radice dell'osso sacro, *kundalini*, che sale attraverso i centri di coscienza situati lungo il corpo, i *chakra*, per affiorare alla sommità del cranio, ma c'è anche la nozione di un centro vasto nel cuore, *hridayam*; i cinesi considerano un sistema energetico circolatorio, ma simile a quello indù; per i dervisci del Medio Oriente il cuore vasto è il centro profondo dell'individuo, e lo è anche tra gli indios Pueblo; in Etiopia esiste una nozione di energia paragonabile a quella indù. Grotowski rilevava che certe nozioni, e quindi certe esperienze, si potevano trovare anche nella nostra cultura, sebbene fosse stata operata una grande rimozione: tra gli esicasti, per esempio, è riscontrabile questa nozione di cuore profondo, e il termine greco *voûç*, l'intelletto, era utilizzato non ad indicare la ragione pensante, ma una facoltà spirituale; in *Teosofia pratica*, un libro del 1696 del mistico tedesco Gichtel (vicino agli allievi di Jacob Bohme), si riscontra l'esistenza di centri d'energia simili ai *chakra*; lo stato di vigilanza, in cui si è attivi e passivi allo stesso tempo, era esistito anche nel Cristianesimo ortodosso in pratiche di cui adesso rimane solo la *liturgia*, l'aspetto formale.

Per Grotowski la coscienza non è la mente discorsiva, che ha il compito di ordinare i dati ed è condizionata culturalmente, ma è un'attenzione allargata, non identificata con i contenuti che in genere costituiscono l'io, uno spazio intuitivo aperto e quieto all'interno del quale si osserva l'agitazione di pensieri, emozioni e ricordi, che può dilatarsi ad inglobare il corpo e gli oggetti circostanti: "[...] la coscienza (nel senso di the conscience) è qualcosa che appartiene all'essenza [...]"¹⁰.

L'io-lo, di cui parla Grotowski ne *Il Performer*, rappresenta la coesistenza della vita con questo testimone interiore. E l'antica immagine del Rg Veda: "Due uccelli dalle splendide ali amici e compagni, sono posati sullo stesso ramo: uno mangia il dolce frutto, l'altro sta a guardare e non mangia

affatto" (l. 164. 20). Questa esperienza è la base di molte pratiche meditative sia orientali, come la vipassana buddista o il raja yoga induista, che più vicine alla nostra cultura: secondo la Cabala ebraica nello stato meditativo, detto *kavanah*, si distingue tra l'io ordinario, *yesod*, e il testimone imparziale, *tifereth*; il distacco dalle passioni, *apàtheia*, è la base della preghiera negli scrittori ascetici cristiani, come Evagrio o S. Basilio il Grande (IV sec.), per i quali la mente deve svuotarsi da tutti i pensieri e riscoprire la sua santità originaria.

Questa coscienza pura che lascia passare i contenuti è un'esperienza riscontrabile anche nelle ricerche della psicologia umanistica. Nella psicosintesi di Assagioli si cerca la disidentificazione da idee, immagini e ricordi per meglio padroneggiarli, e ciò comporta una espansione della coscienza. Nelle ricerche di Maslow l'espressione "plateau experience" indica uno stato di ricezione della realtà interna ed esterna non condizionato o identificato con qualcosa. Scrive Ken Wilber: "Si può cominciare a lasciare andare le proprie paure [...] e cominciare a vederle con la stessa chiarezza e imparzialità con cui si potrebbero guardare le nuvole che passano nel cielo o l'acqua che scorre in un ruscello [...]. L'identità comincia a sfiorare quell'interno che va oltre [...]. Il testimone si limita a osservare il flusso degli eventi sia interni che esterni al corpo-mente in modo creativamente distaccato dato che in realtà non è esclusivamente identificato né con gli uni né con gli altri"¹¹. L'attenzione allargata è inoltre considerata la chiave d'accesso ai valori transpersonali, agli archetipi junghiani, e alle intuizioni più alte e spirituali. Per accedere a questa esperienza esistono tecniche molto semplici, dice Grotowski, come l'osservazione del respiro senza manipolazione, ma vi si può giungere anche attraverso il lavoro dell'attore convenzionale quando la partitura è ben fissata. Ciò che però interessava a Grotowski era come agire in questo stato di coscienza trasparente incanalando gli impulsi e muovendosi verso quella che Richards chiamerà "azione interiore"¹². La sua ricerca si spostò quindi verso lo studio e l'individuazione di strumenti di precisione - da usare come lo *yantra* della cultura indù o l'*organon* di quella greca - che, presenti in rituali ancora viventi, potessero avere un impatto oggettivo su chi li praticasse pur non appartenendo a quella specifica tradizione. Si trattava di scoprire quali azioni, quali elementi performativi, canti o danze o movimenti strutturati e ritmati potessero permettere una ascesa interiore: si cerca di entrare nella "higher connection", l'esperienza diretta del sacro rimanendo però vigili e in azione. Furono evitati quei rituali come lo zhar etiope, le cui condizioni di attuazione erano troppo complesse e legate alla *mind-structure* locale, ma la marcia *yanvalou* del rito vodu e i canti sacri dell'area caraibica e africana potevano essere approcciati tecnicamente, attraverso una competenza artistica che permettesse di appropriarsene. Era uno studio che aveva le sue radici nella profonda ricerca sull'arte performativa che Grotowski aveva condotto per decenni.

La sua conoscenza del processo organico e del processo artificiale gli consentì di rilevare la compresenza di questi due aspetti nei rituali che, banalmente si pensano caratterizzati dallo scatenamento selvaggio. Grotowski riscontrava che ad Haiti, per esempio, ogni mistero o *loa* - la divinità che attua la possessione - ha dei compiti che sono sempre gli stessi e dei caratteri fissi come quelli di un personaggio, per cui ogni membro che vi partecipa sin da



15



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

bambino ha, in un certo senso, interiorizzato una partitura, una struttura individuale e collettiva. Notava anche che il fenomeno della possessione e della trance, termini da lui contestati, coincideva con l'apparire di una forte organicità caratterizzata da quella coscienza trasparente per cui le azioni del posseduto erano estremamente precise. Da questa ricerca ne emerse la sperimentazione pratica sull'arte come veicolo che continua tutt'oggi nel lavoro del "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards".

Ci sono delle premesse da fare: in primo luogo il Workcenter non è un *ashram* (ingenuo sogno giovanile di Grotowski all'inizio dell'avventura teatrale) e nemmeno un centro esoterico, ma un sobrio centro di lavoro inaccessibile quanto lo può essere qualsiasi centro di ricerca scientifica o accademica; in secondo luogo *Action*, l'ultima struttura performativa composta, ha accolto come testimoni migliaia di persone. La ricerca sull'arte come veicolo non è un fatto privato come qualcuno ha potuto credere.

Per coloro che vi partecipano *Action* costituisce la possibilità di scoperta di un processo che Grotowski definiva itinerario verso la verticalità e Richards di trasformazione e ascesa dell'energia (o *energie*), dal denso al sottile, e di discesa del sottile nell'organismo di base. Il processo è basato su un lavoro attorno ai canti antichi che permette di realizzare questa scala di Giacobbe, secondo la definizione che ne diede Grotowski.

Richards descrive il processo: "[...] nella percezione di qualcuno tutto può essere connesso, come un fiume che scorre dalla vitalità su fino a questa sottilissima energia che uno può percepire dietro la testa e più su, ancora più su, fino a toccare qualcosa che non ha più a che fare solamente con il quadro fisico, ma che è come al di sopra del quadro fisico. Come se una certa sorgente, quando viene toccata, si attivasse, e qualcosa come una pioggia leggerissima scendesse e lavasse ogni cellula del corpo. Questo viaggio da una qualità di energia, densa e vitale, su e su verso una qualità molto sottile di energia, e poi questo sottile qualcosa che ridiscende nella fisicità di base... È come se questi canti fossero stati fatti o scoperti centinaia o migliaia di anni fa per svegliare un certo tipo di energia (o di energie) nell'essere umano e per trattarla".¹³

Si possono trovare concordanze con esperienze mistiche, yogiche, sciamaniche e iniziatiche di tutti i tempi e di diverse culture, aprendo ampie possibilità di riflessione purché non se ne faccia un gioco intellettuale esotico e fascinoso. Si ricorda che il modo in cui al Workcenter si è lavorato sui canti è stato autonomo rispetto all'uso che ne viene fatto nei luoghi d'origine: *Action* non nasce come un rito vodu, non c'è alcun riferimento alla trance e alla possessione e la ricerca non è ancorata a nessuna dottrina precostituita. Appare chiaro che "l'essenza [...] non ha niente di sociologico. E ciò che non si è ricevuto dagli altri [...]".¹⁴ In relazione ad *Action*, si è fatto il parallelo con le *Danze Sacre* di Gurdjieff, anch'esse mostrate pubblicamente in più occasioni. Ma c'è una differenza: sia che fossero antiche o create da Gurdjieff, gli allievi imparavano le *Danze* in modo codificato. Le strutture performative sviluppate al Workcenter invece sono il frutto del lavoro di Thomas Richards, attraverso strumenti antichi, prima sotto la guida diretta di Grotowski e poi in modo autonomo, guidando a sua volta il processo creativo degli altri performers con la stretta collaborazione di Mario Biagini. Ciò è molto significativo: ci troviamo dinanzi alla nascita di una tradizione all'interno della nostra cultura e come Grotowski ripeteva spesso la tradizione non è qualcosa di monolitico, ma qualcosa di vivente, citando un proverbio buddista secondo cui la nuova generazione deve fare sempre dei passi in più rispetto alla precedente.

"L'essenza sta dietro la memoria"¹⁵ Il processo legato ai canti sembra costituire un percorso a ritroso della coscienza. Si può conoscere tramite gli impulsi il corpo di un antenato e ancora più indietro quello del performer del rituale primario, e con uno sfondamento si può arrivare all'origine. È un percorso che coinvolge la corporeità arcaica, legata a ciò che la neurobiologia definisce *reptile brain*, con il rimanere vigili e trasparenti (*to stand*, ricordava Grotowski). Sembra un attraversamento della memoria, da quella biografica a quella collettiva, e poi ancora oltre, verso un azzeramento della memoria. Il rapporto con il passato vissuto come passaggio verticale è presente in molti rituali tradizionali.¹⁶ Nei rituali haitiani ad esempio le forze vengono chiamate secondo un ordine legato ad un asse verticale simboleggiato nella pratica da un palo chiamato *poteau-mitan*, che Grotowski paragonava alla scala di Giacobbe, necessario alla comunicazione con gli antenati, con il passato e con l'origine. Grotowski raccontava che l'unico posto dove non aveva avuto problemi a spiegare il senso della ricerca del Teatro delle fonti era Haiti, dove è radicato nel linguaggio comune il senso di *Guinée*, l'origine sia in senso storico (la Guinea, cioè tutta l'Africa) che mitico e trascendente. "Iniziarsi vuol dire tornare all'inizio". Vuol dire passare per un insieme di riti che riporteranno il fedele agli inizi del mondo, alle origini dell'essere.¹⁷ Anche nel candomblé di Bahia, gli *orixá* evocati provengono da *Itú Age*, la terra di vita, che rappresenta sia l'Africa che l'origine del mondo.

La simbologia di un Asse del Mondo è ricorrente in molte religioni estatiche. "È il cammino degli spiriti, o se si preferisce, la scala che essi prendono in prestito per scendere nel peristilio quando sono invocati" scrive Metreux. In Tibet, nella religione prebuddista bon, gli sciamani parlano di un'antica fune sacra che permetteva loro un legame con la sede celeste degli dei.

Mircea Eliade ricorda: "Il simbolismo della corda, come quello della scala, implica necessariamente l'idea di una comunicazione fra Cielo e Terra. Facendo da mezzo una corda o una scala [...], gli dei scendono sulla terra e gli umani salgono in cielo".¹⁸

Alce nero, lo sciamano dei Sioux, rispose nelle sue visioni al richiamo degli antenati e scoprì che essi erano anche i Poteri del Mondo, iniziò così un percorso di ascensioni estatiche finché salì sulla "più alta di tutte le montagne" per guardare "l'intero cerchio del mondo e in quel luogo vidi più di quel che posso raccontare e capì più di quel che vedevo, perché vedevo in maniera sacra la forma di tutte le cose [...]".¹⁹ Le possibilità di riflessione e d'indagine che le ricerche di Grotowski e Richards ci aprono sono molteplici e permettono un'integrazione tra diversi campi del sapere.

Per chi possa pensare che queste esperienze siano una sorta di allucinazione da regressione narcisistica, vorrei riportare le parole di un intellettuale europeo, Karlfried von Dürckheim che si riferiscono alla sua esperienza personale nello zen giapponese: "Risalire all'origine non è un semplice tornare indietro. Il movimento a ritroso fa invece parte del progredire verso uno stadio in cui l'uomo può compiere liberamente e coscientemente ciò verso cui la sua natura, senza che egli lo sappia, lo spinge: realizzare la propria vita non partendo dagli schemi dell'io ma in modo conforme al proprio essere".²⁰ In molte tradizioni è presente l'idea che l'Origine per emanazione si degradi sempre più sino alla materia più densa, e che compito dell'uomo sia recuperare il legame perduto, attraversando in verticale una gerarchia di mondi. È un'immagine presente anche nel Cristianesimo, la si riscontra ad esempio nella *Gerarchia celeste* di Dionigi Areopagita. Perché vi è questo continuo rifarsi al passato nei rituali? E perché Grotowski sostiene che in tale trasmissione del sapere l'apprendista deve trovare il modo personale di ricordarsi²² e molte tradizioni, compresa quella iniziata da Gurdjieff,

I GIGANTI DELLA MONTAGNA



chiamano quest'illuminazione *ricordo di sé*. C'è forse una rimozione in atto? Freud dice che chi non ricorda è destinato a ripetere, cioè a non essere creativo. La memoria non è forse fondante l'identità? Non è essa il nostro punto di riferimento, ciò che costituisce il nostro orientamento oppure è determinismo che spinge alla meccanicità, a muoversi in canali prestabili non permettendo alla parte creativa di agire nel presente? Sin dove arriva la nostra memoria? La nostra memoria cosciente è molto selettiva, ma Grotowski ci ricorda che il corpo è memoria, porta con sé la memoria di milioni di anni di determinismi, eppure c'è qualcosa di sepolto che si muove per

essere creativo e non ripetitivo. È lo stesso problema dell'Universo: è meccanicistico o è *organico*? L'uomo sicuramente è condizionato socialmente e geneticamente, tuttavia ha possibilità creative ed evolutive. In quello stato di coscienza trasparente di cui parla Grotowski, i contenuti dell'inconscio, inteso in senso vasto, cominciano a muoversi e manifestarsi; lì si può lasciare scorrere o lì si può incanalare in azioni ritmiche rimanendo *trasparenti*, conservando cioè la quiete. In quello stato, secondo la psicologia transpersonale e il pensiero buddista, ci si può imbattere in forze archetipiche, e se si rimane vigili questo passaggio può allora sfociare in una vacuità, che i buddisti chiamano *sunyata*, considerata il preludio all'esperienza luminosa.

Si può notare che nei riti tradizionali le forze che si sentono arrivare chiedono soddisfazione e poi vanno via. Biagini ha raccontato che il canto è come se arrivasse da fuori e invece di lasciarsi spingere verso determinate direzioni, attraverso un certo modo di fare, lo si può trattare per avviare il processo di ascesa dell'energia verso l'*alta connessione*. Nelle pratiche meditative i pensieri o le immagini a cui siamo generalmente legati sono visti passare via. Questo porta ad interrogarsi su quali siano i confini dell'io, il limite fra il nostro territorio e il fuori, e a chiedersi fin dove è possibile allargare lo spettro della coscienza.

Si può dire che l'arte, quando non è stata ridotta a gioco intellettuale o a puro compiacimento estetico, sia stata sempre il modo in cui l'uomo ha cercato di uscire dalla sua separazione dal mondo e dalla divisione tra io e realtà. "Il fatto che questa unità non possa raggiungersi se non nell'arte, in quanto l'arte è appunto la realtà che si crea dall'incontro dell'uomo col mondo, dimostra l'assoluta necessità dell'arte in qualsiasi contesto sociale antico o moderno, nostrano o esotico. Una civiltà senz'arte sarebbe priva della coscienza della continuità tra oggetto e soggetto, della fondamentale unità del reale", scrive Argan²³.

È attraverso l'arte che Grotowski ha affrontato la sua sfida col mondo, rimanendo fedele al proprio processo, cercando, come oggi fanno Richards e Biagini assieme agli altri performers, di affrontare l'entropia che attanaglia la creatività e limita l'espansione di sé. Un vero atto creativo ha, per chi lo fa, un valore *religioso* nel senso etimologico della parola, *religio* in latino è il corrispettivo del sanscrito *yoga*, unione, superamento delle fratture. Grotowski dice: "Awareness, vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza"²⁴. Quando si è creativi si è più presenti che ordinariamente, ma cosa ci impedisce di esserlo sempre? Si tratta forse di attraversare quella vastità di forze che costituisce la memoria? In quelle società dove esiste una tradizione orale attraverso poesie, canti e racconti si mantiene vivo un legame con gli antenati, s'impedisce di dimenticare al fine di propiziarsi forze ancestrali che altrimenti

invaderebbero l'esistenza. Grotowski denunciava una grande rimozione del passato nella nostra cultura, sosteneva infatti che nell'antico Egitto c'era un fertile scambio culturale con le civiltà orientali, ricordando che Platone studiò in Egitto. Forse riusciamo a capire perché questi canti afrocaribici sono utilizzati facendo riferimento ad una *ipotetica* culla del Mediterraneo. Ricordare significa essere liberi dalla memoria, non essere condizionati dal passato. Ha tutto ciò a che fare col processo energetico che si attua in *Action*? Krishnamurti riteneva che le cellule cerebrali fossero sempre in movimento condizionate dall'avere scopi, ma se si rinuncia agli scopi, qualcos'altro può emergere, qualcosa che non si sposta dal passato al futuro, ma qualcosa che è. Richards dice che quell'energia scende a lavare tutte le cellule, e anche Sri Aurobindo percepiva il suo yoga come una pulizia a livello cellulare. Esiste allora un'energia incondizionata che agisce solo se si è presenti, non travolti dalle forze del passato in continuo movimento finalistico? Per l'attore il problema di essere nel *presente* è fondamentale: quando ha una partitura fissa sa che dopo A deve venire B, ma proprio perché ciò che viene dopo è conosciuto allora la sua attenzione, generalmente in movimento, può rilassarsi, e si apre tutto il mondo dei frammenti infinitesimali di spazio e tempo tra A e B.

Richards afferma inoltre che quando agisce in sintonia con Biagini tutto lo spazio fra di loro sembra partecipare di questa trasformazione dell'energia. In che campo ci troviamo: arte? Scienza? Occultismo? È evidente che un fenomeno vivente non appartiene mai ad un solo ambito.

Si potrà accusare tutto ciò di misticismo. È significativo però che al Collège de France Grotowski, il cui fratello è fisico nucleare, si sentisse più compreso dai fisici quantistici che dagli studiosi umanisti; ed è significativo che alcuni fisici delle particelle elementari dinanzi alla inadeguatezza delle categorie ordinarie e newtoniane per spiegare i paradossi del mondo subatomico e astrofisico siano ricorsi alla concordanza con certe esperienze tradizionalmente considerate mistiche e religiose: si leggano *Il Tao della fisica* di Fritjof Capra o i dialoghi tra il fisico David Bohm e Krishnamurti. Il presupposto conoscitivo nella nostra cultura è basato sulla distanza tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto. Nella scienza dei quanti esiste però un *edge-point* in cui il conosciuto varia col variare del conoscente, cioè tra elementi apparentemente separati vi è una relazione dinamica reale. Il che significa che senza percepirlo siamo costantemente immersi in un oceano di energie di cui siamo parte integrante: la nostra ricezione della realtà è dunque limitata. L'arte è uno dei modi per creare un varco nei blocchi percettivi dell'uomo, un allargamento della ricezione, una possibilità di sfuggire all'entropia ed entrare nella *presenza*. Picasso sosteneva che il suo processo creativo era un *trovare*, e Mozart che la musica gli arrivasse *tutta in una volta*. A coloro che escono dalla routine, per affermare la propria presenza nell'atto creativo, si manifesta un allargamento dell'attenzione che può risultare anche terrificante, un venire inondati da un flusso di stimoli a cui non si è abituati, contro cui forse si deve lottare per non esserne sopraffatti trovando la forma che lo possa contenere.

Assistere ad *Action* non ha nulla a che fare con l'incontro borghese. Ha più il valore dell'invito e del dono. Si richiede a coloro che vi assistono di condividere un frammento di spazio



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

e di tempo in cui avviene per gli attuari un'esperienza legata all'ignoto. Essere testimone di un atto oggettivo significa partecipare ad un livello più sottile: è possibile avere la percezione di far parte di un campo di energie dove qualcosa che in genere è sopito si può risvegliare, partecipando ad un moto più vasto del nostro piccolo io. L'antica immagine della Danza di Shiva sembra essere confermata dalla scienza e dall'esperienza di chi fa arte.

Jerzy Grotowski ha lasciato in eredità una ricerca unica al mondo, per quanto se ne sappia, che rappresenta una sfida alla percezione ordinaria della realtà e che attraverso l'arte per arrivare alla comprensione del reale.

Essendo stato testimone di *Action*, ho avuto la sensazione, come altri quella sera, che tutto lo spazio stesse bruciando, me compreso, e le parole di Artaud sulla crudeltà verso se stessi non fossero solo il frutto di strane visioni. E poi tutto è finito, ma degli strani déjà-vù ed una strana familiarità con la situazione ci hanno accompagnato per tutta la serata, come se una parte di noi stesse ricordando, come se ci si sentisse stranamente a casa. "Per quanto sembri inconcepibile alla ragione comune, voi e tutti gli altri esseri coscienti in quanto tali, siete tutt'uno. E dunque la vita che ognuno di voi vive non è solo una porzione dell'esistenza totale, ma in un certo senso è il tutto": a scrivere queste parole non è un mistico del passato, ma Erwin Schroedinger, tra i fondatori della fisica moderna. Ci si può riferire a tutto ciò con le categorie della spiritualità o della scienza a seconda delle proprie preferenze, o forse anche dell'arte, ma ad un livello che tocca tout-court l'uomo. A chi possa pensare che questi individui non facciano altro che chiudersi in una stanza a cantare - ma in questo caso dovremmo comunque fare i conti con la loro indiscutibile competenza nel mestiere - vorrei dare quest'ultima citazione di Giulio Carlo Argan riferita a Van Gogh: "E' tragico riconoscere il nostro limite nel limite delle cose e non potersene liberare. E' tragico, di fronte alla realtà, non poterla contemplare, ma dover fare e fare con passione e con furia: lottare per impedire che la sua esistenza sopraffaccia e distrugga la nostra"²⁵.

Jerzy Grotowski ha portato avanti la sua ricerca sull'uomo, che era il fine dichiarato sin dall'inizio, ancorandola alla corporeità e carnalità di una pratica, quella teatrale, che si esprimesse per azioni evidenti capaci di segnare in profondità i testimoni e tracciare solchi nella memoria collettiva. È stato un Maestro, nel senso tradizionale, ma tutto il suo percorso impedisce di inserirlo in un'altra storia: quella dei maestri spirituali, che proprio per la loro alterità sono facilmente rimovibili dalla cultura ufficiale. Nessuno può studiare il teatro del Novecento senza confrontarsi con la sua esperienza. Tutta la sua esperienza! Perché era l'esplorazione profonda di un territorio a condurre alla fase successiva, nonostante ai coevi sembrassero cambi di rotta. Dall'arte come presentazione all'arte come veicolo, passando per i livelli intermedi, erano gli anelli della stessa catena: le *performing arts*.

L'eredità di Grotowski non è un museo da accudire, ma qualcosa di vivo che scorre come un fiume nel lavoro di ricerca e pedagogia condotto oggi da Thomas Richards e Mario Biagini. Una ricerca che può aprire possibilità di comprensione profonda sulle potenzialità dell'atto creativo. Per gli esempi di libertà conoscitiva che ha lasciato, Grotowski è stato molto di più che il rinnovatore del teatro del Novecento, il professore al prestigioso Collège de France, o il maestro della gnosi:

*He was a man. Take him for all in all,
I shall not look upon his like again.*

(Amleto, atto I, scena II)



¹ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, in Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, Pontedera, 1987, p. 19.

² Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993, pp. 77-78.

³ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 18.

⁴ Jerzy Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, in "Linea d'ombra", n. 17, 1986.

⁵ Erich Fromm, Daistz Teitaro Suzuki, Richard De Martino, *Psicoanalisi e buddhismo zen*, Roma, Astrolabio, 1968, p. 105.

⁶ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 136.

⁷ Jerzy Grotowski, *L'arte del debuttante*, in "Scena", n. 2, 1979.

⁸ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 17.

⁹ Cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di Luisa Tinti, Istituto di Storia del Teatro, Roma, Università "La Sapienza", 1982, pp. 177-192.

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 18.

¹¹ Ken Wilber, *Psychologia perennis*, in John Welwood, *L'incontro delle vie*, cit., p. 36.

¹² Thomas Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, p. 21.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 18.

¹⁵ *Ivi*, p. 21.

¹⁶ Per i rif. antropologici sono state d'aiuto le indicazioni contenute nel testo di Erika Scandone, *La transe*, Roma, Xenia, 1997.

¹⁷ Sergio Capone, *Il doppio divino*, in Erika Scandone, *La transe*, cit., p. 85.

¹⁸ Alfred Metreux, *Il voodoo haitiano*, Torino, Einaudi, 1971, p. 75.

¹⁹ Mircea Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche arcaiche dell'estasi*, Roma, Ed. Mediterranee, 1992, p. 457.

²⁰ John C. Neihardt, *Alce Nero parla*, Milano, Adelphi, 1968, p. 47.

²¹ Kalfried von Durckheim, *Hara*, Roma, Ed. Mediterranee, 1982, p. 141.

²² Cfr. Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 17.

²³ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 218.

²⁴ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, cit., p. 132.

²⁵ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 218.

La foto a p. 13 (Jerzy Grotowski, 1997), di Francesco Galli, è stata gentilmente concessa dal Workcenter; le foto a p. 15 (sin. chakra, dx. vudu) sono tratte da Ruth White, *Chakra*, Milano, Sonzogno, 1993, e José M. Reverte Coma, *Dalla Macumba al Vudu*, Milano, Hobby & Work, 1993; la foto a p. 17 (Jerzy Grotowski, 1998), di Sophie Steimberger, è stata gentilmente concessa dal Workcenter.

Action:

l'altra estremità della catena

Presentazione dell'incontro con Mario Biagini
del 'Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards'

Roma. Università "La Sapienza". 28-30 novembre 2000

di Anna Rita Ciamarra

Nel 1986, dopo aver lavorato per circa tre anni alla University of California, Irvine, Jerzy Grotowski accettò l'invito di Roberto Bacci e del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale e si trasferì a Pontedera dove fondò il Workcenter of Jerzy Grotowski. Dagli Stati Uniti portò con sé tre giovani assistenti. Uno di loro era Thomas Richards, divenuto in seguito il suo principale collaboratore¹. A Richards, infatti, il maestro polacco affidò la responsabilità di guidare l'aspetto centrale del lavoro: l'agire performativo basato su antichi canti provenienti, in particolare, dalla tradizione afrocaribica.

La scelta di questi canti non rappresentava per Grotowski una limitazione dei confini geografici. Riconosceva, infatti, il loro lungo retaggio e sosteneva che, rielaborati in gran parte dagli schiavi nei Caraibi a partire da fonti africane, questi canti potrebbero, in realtà, riallacciarsi anche a tradizioni diverse ed avere persino qualcosa in comune con i riti dell'antico Egitto. Grotowski parlava, inoltre, di una culla di tradizione, ovvero la culla dell'Occidente, che per lui comprendeva, "senza pretese di scientificità", le antiche civiltà dell'Egitto, di Israele, della Grecia e della Siria². Grotowski e Richards hanno lavorato, negli anni seguenti, per sviluppare strutture performative a partire da questi canti, dalle loro qualità vibratorie e dagli impulsi legati ad essi e per portare alla luce il processo che può attuarsi all'interno delle persone che vi agiscono. Il che, detto in altri termini, significa usare i canti come strumenti per compiere su se stessi un lavoro che, nella fattispecie, è in stretta relazione con la possibilità di gestire l'energia. Il termine 'energia', in questo caso, non sta ad indicare la quantità ma la qualità, ovvero la trasformazione da un'energia di tipo "grossolano" ad un'altra di tipo "sottile". E quello che Thomas Richards chiama "azione interiore"³. In relazione a questo processo può verificarsi il fenomeno che Grotowski definiva "induzione". Spiega Richards: "Se si ha un filo elettrico in cui scorre corrente, e si prende un altro filo elettrico in cui non c'è corrente e li si accosta, poiché c'è corrente nel primo filo, anche nel secondo filo possono apparire tracce di corrente elettrica"⁴. È evidente, dunque, che l'induzione può coinvolgere, oltre agli attuari, anche i testimoni della struttura performativa nel momento in cui i primi si avviano alla trasformazione dell'energia, alla "azione interiore" appunto. Ma produrre induzione negli eventuali testimoni non è l'obiettivo dell'azione. Le strutture performative sviluppate negli anni al Workcenter sono state diverse. Quella attuale, nota come *Action*, "è un'opera creata e diretta di sana pianta da Thomas Richards"⁵. È difficile, anzi impossibile stabilire la sua precisa data di nascita. In linea generale, infatti, il suo sviluppo è iniziato nel

gennaio 1995, ma le radici di alcuni frammenti e l'"azione interiore" che ne è il nucleo appartengono a momenti diversi.

Quando, nel novembre scorso, ho assistito ad *Action*, mi è stato subito chiaro che, in questo caso, non avrebbe funzionato quella tendenza, tipicamente occidentale, a nominare ed etichettare qualunque avvenimento. Qualcosa di assolutamente fuori dagli usuali schemi con cui generalmente siamo abituati a parlare delle arti performative accadeva in quella sala con le mura bianche e il pavimento di legno in cui sei uomini e una donna si muovevano intonando canti antichi. Nessuno di loro sembrava prestare attenzione a noi che li osservavamo.

In alcuni elementi, l'azione sembra modellarsi come una storia e gli attuari come personaggi: forse una Sfinge con i suoi enigmi, forse un Cristo violentemente inchiodato alla croce, forse il parto di una donna che mette al mondo un vecchio con il bastone che, solo all'ultimo, come in una pellicola che gira al contrario, diventa neonato. Ma sono ipotesi, tanto meno utili in quanto potrebbe trattarsi semplicemente di proiezioni.

In questo caso, infatti, cercare una storia e i suoi personaggi è possibile, ma non si tratta di una premessa necessaria o sottintesa. *Action* non ha un impianto narrativo. In un certo senso, secondo un'indicazione offerta da Mario Biagini, è più simile ad un'opera di poesia che di prosa⁶.

E, allora, cos'è *Action*?

Nel cercare una definizione, in questo caso più che in altri, ci si perde nel vuoto. Non ci sono categorie in cui incasellare questo lavoro. È un rito? Non in quanto si relaziona ad una sfera mistico-religiosa così come la si intende nel senso dell'antropologia o delle religioni organizzate. È una improvvisazione? Non nel senso che manca di una struttura e della possibilità di ripeterla. È teatro? Dal punto di vista degli elementi tecnici siamo sicuramente vicini alle arti performative: si lavora sui canti, sugli impulsi, sulle forme del movimento, sui motivi testuali, creando una struttura altrettanto precisa e finita di uno spettacolo. Ma per altri aspetti non lo è, almeno non nel senso in cui siamo abituati a pensare e definire il teatro.

Innanzitutto, infatti, per le persone che vi agiscono, quello che possiamo chiamare il 'valore' della struttura non poggia sul fatto che venga vista né tanto meno sulla volontà di comunicare a qualcuno un messaggio. *Action* ammette lo sguardo di un osservatore/spettatore ma non ne dipende. Il suo valore per le persone che agiscono sta nel fatto stesso di "fare"⁷. Il valore, per chi guarda, sta forse nello stesso partecipare ed assistere.

Questa struttura, in realtà, non ha neppure un titolo. Il termine *Action*, con cui è conosciuta, apparve semplicemente durante il lavoro. La prima struttura, creata nel 1985, a cui Thomas Richards aveva lavorato, d'altronde, si chiamava *Main Action* soltanto perché, in quel momento, era il lavoro "principale" che impegnava il gruppo di Grotowski, allora in California. *Downstairs Action*, invece, era stata così chiamata per il fatto che il lavoro si svolgeva al piano inferiore dell'edificio in cui ha sede il Workcenter. Tuttavia, la parola "action", che ricorre in queste diverse strutture, non è del tutto casuale e lega per certi versi il lavoro del Workcenter all'arte teatrale in senso stretto, in particolare al lavoro di Stanislavskij per il quale erano fondamentali espressioni come "azione fisica". Per altri versi, mentre il teatro usa il montaggio per determinare la percezione dello spettatore che, in tal modo, è coinvolto in una situazione e in una storia ben precisa, in *Action* il montaggio non è in funzione della "creazione di senso" per chi guarda, ma, ancora una volta, riguarda gli attuari, non in quanto questi ultimi si accordano per condividere una definizione di ciò che faranno ma nel senso che, come diceva Grotowski, è attraverso le azioni che si

Quando nel novembre scorso ho assistito ad *Action*...

scopre, a poco a poco, come avvicinarsi ad un contenuto che è comune⁸.

La difficoltà di scegliere una precisa terminologia per parlare di Action nasce, in realtà, dal fatto che ci troviamo di fronte a qualcosa che non ci è familiare e che necessita di nuovi strumenti di analisi, di un nuovo punto di vista da cui osservare, di una nuova definizione del territorio delle arti performative. Lo abbiamo detto: in senso stretto, non si tratta di rito né di teatro e non si tratta neppure di danza o di un concerto di canti antichi. È una forma d'arte che non è possibile immettere, se non si vogliono rischiare forzature o valutazioni parziali, in nessuna di queste categorie e che si fonda su un incontro tra differenti generazioni e culture: cosa possono svelare queste antiche tradizioni?

Negli anni, percorrendo le tappe di questa ricerca, il Workcenter ha sicuramente attraversato i confini del teatro ma il loro lavoro non è spettacolo.

Alcuni anni fa, Grotowski - che aveva fatto propria l'espressione di "arte come veicolo" utilizzata da Peter Brook per definire quest'ultima fase della sua ricerca - scriveva:

Il lavoro attuale, che considero per me come finale, come il punto di arrivo, è L'arte come veicolo. Nel mio percorso ho compiuto una lunga traiettoria - decollando da L'arte come presentazione per atterrare in L'arte come veicolo (che, d'altra parte, è legata ai miei più vecchi interessi). Il parateatro e il Teatro delle Fonti si sono trovati sulla linea di passaggio. Il parateatro ha permesso di mettere alla prova l'essenza della determinazione: non nascondersi in niente. Comunque il lavoro attuale non è un teatro partecipativo, non c'è nessuna partecipazione attiva di gente dall'esterno. Il Teatro delle Fonti mi ha solo fatto vedere qualcosa che potrebbe risultare possibile. Ma è stato chiaro che non possiamo realizzare ciò che è possibile se non passiamo dal livello 'impromptu', legato a una forma di dilettantismo, al livello del lavoro sui dettagli. Pur senza rompere con un tipo di sete che motivò il Teatro delle Fonti, L'arte come veicolo si orienta verso un lavoro completamente diverso: concentrato sul rigore, sui dettagli, sulla precisione - paragonabile a quella degli spettacoli al Teatr Laboratorium. Ma attenzione! Non è una svolta verso L'arte come presentazione; è l'altra estremità della stessa catena.⁹

Nei giorni 28, 29 e 30 novembre 2000, l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" ha ospitato un seminario di Mario Biagini, membro del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e, attualmente, il principale collaboratore di Richards.

In apertura del seminario è stato mostrato agli studenti il lavoro di un gruppo di quattro giovani attori di Singapore, *One breath left*, sorto nell'ambito di un progetto del Workcenter chiamato *The Bridge: Developing Theatre Arts*.



L'altra estremità della catena

Si tratta di una strada che il Workcenter ha intrapreso circa due anni fa e che si avvia verso un percorso nuovo all'interno della sua ricerca. *One breath left*, infatti, è uno spettacolo vero e proprio che nasce, però, dall'incontro con un lavoro, quello del Workcenter appunto, non finalizzato allo spettacolo. Come una performance teatrale, infatti, ha un titolo e una storia e si rivolge ad uno spettatore.

La vicenda è tratta da un episodio raccontato da uno dei massimi esponenti della scuola taoista, Chuang-tzu (IV-III secolo a.C.), nell'opera che va sotto il suo nome: un tempo Chuang-tzu si vide in sogno come una farfalla. Non sapeva di essere Chuang-tzu. All'improvviso, si sentì di nuovo Chuang-tzu. Tuttavia non sapeva se era Chuang-tzu che si era visto in sogno come una farfalla o se era la farfalla che si era vista in sogno come Chuang-tzu. Alla narrazione di questo episodio, si affianca il tentativo di descrivere lo stato e i pensieri di una donna nel momento del suo ultimo respiro, circondata dai suoi famigliari.

Sebbene la struttura non sia ancora del tutto ultimata, in *One breath left* è chiaramente riconoscibile l'impronta del lavoro del Workcenter ma anche un significato strutturale ben diverso che fa di questa performance un vero e proprio 'ponte' tra L'arte come veicolo e L'arte come presentazione, ma anche un "braccio", come ha suggerito Thomas Richards, che dal Workcenter si allunga verso il teatro.¹⁰

L'intervento di Mario Biagini, che qui di seguito si ripropone, anche attraverso il dibattito con gli studenti, ha sollevato questioni importanti in merito al lavoro di Grotowski e del Workcenter.

20 Nel 1996, Grotowski decise anche di cambiare il nome del suo Workcenter in Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Il Workcenter ha sede a Pontedera, Via Manzoni 22, 56025. Fax: 0587/213631. E-mail: workcenter@pontederateatro.it.

² Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993, p. 137.

³ Thomas Richards, *Il punto-limite della performance*, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, pubblicato da: Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, giugno 2000, p. 19. Questo testo, pubblicato sia in versione italiana che inglese, non è in vendita. Lo si può avere facendone richiesta direttamente al Workcenter.

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ Jerzy Grotowski, *Testo senza titolo*, in "Teatro e storia", n. 20-21, 1998-99, p. 443.

⁶ Tale indicazione è stata fornita da Biagini durante un colloquio al Workcenter.

⁷ Thomas Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., p. 62.

⁸ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 131.

⁹ Ivi, pp. 128-129.

¹⁰ Tale indicazione è stata fornita da Thomas Richards durante un colloquio al Workcenter.

La foto a p. 20 di Magda Zlotowska (*One breath left*, Project The Bridge, 2000) ritrae Gey Pin Ang e Julius Jong Soon Foo. Per gentile concessione del Workcenter.

Incontro all'Università 'La Sapienza'

di Mario Biagini

Questo testo è stato elaborato dall'autore, Mario Biagini del "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards", a partire dalla trascrizione delle ultime due giornate di un seminario tenuto presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - 28, 29 e 30 novembre 2000¹. Oltre alla prima giornata del seminario, non sono qui registrate le discussioni individuali e parte del dialogo con gli studenti, come anche altri elementi dell'incontro. Il lettore entra in una stanza dove la conversazione è già iniziata.

a cura di Anna Rita Ciamarra



29 novembre, seconda giornata

All'inizio del secondo giorno del seminario, gli studenti hanno posto le seguenti domande:

Come vivete la responsabilità di essere gli eredi di Grotowski? Che senso può avere per un attore lavorare senza un pubblico? La "qualità" del silenzio di Grotowski di cui parla Thomas Richards² è in qualche modo collegabile all'azione interiore? Quale può essere la definizione di "azione fisica"? In che cosa un'azione fisica si differenzia da un movimento? Nell'esposizione di alcuni concetti de Il punto-limite della performance³, Thomas Richards usa dei giri di parole... Perché? Qual è l'obiettivo della ricerca condotta al Workcenter, tanto più che il lavoro è visto da pochi e non è uno spettacolo?

Mario Biagini: Molte persone ci hanno domandato - anche prima della morte di Grotowski... - e molte altre tutt'oggi ci domandano, come voi: "Come vivete la responsabilità dell'eredità di Grotowski?" Personalmente non penso mai al lavoro fatto negli ultimi anni, e alla ricerca che continua e si sviluppa, come se costituissero un'eredità. Quale eredità? Non mi sento un erede. Ci riferiamo all'eredità in termini giuridici? Non sto facendo una polemica, voglio farvi capire quello che sento. Forse per "eredità" intendete ciò a cui si riferiva Grotowski quando parlava del processo di "trasmissione" tra lui e Thomas Richards, trasmissione nel senso tradizionale.⁴ Molte volte Grotowski ha sottolineato che i suoi sforzi degli ultimi anni erano diretti al compimento di questo processo tra lui e Thomas, suo "collaboratore essenziale". Trasformare

a posteriori questa relazione feconda di lavoro, questo sforzo contro-corrente di continuità nella ricerca, in una sorta di designazione, sentimentale e burocratica, di Thomas quale "erede ufficiale", è travisarne il senso e ridurne la portata. Molti hanno osservato che Grotowski sembrava avere sempre l'esigenza di sviluppare, durante ogni fase della sua ricerca, una relazione di lavoro privilegiata con una persona alla volta, relazione che diventava in qualche modo il fulcro del suo lavoro di un dato periodo. Mi ricordo di una conversazione avuta con Grotowski, avvenuta pochi mesi prima della sua morte: parlavamo di un paio di testi pubblicati di recente, che fanno appunto notare che è possibile individuare, in ogni periodo della ricerca di Grotowski, una persona con cui Grotowski aveva una sorta di relazione professionale privilegiata, se così si può dire. Grotowski mi disse che sebbene ci fosse qualcosa di molto vero in quest'osservazione, nondimeno il rischio stava nella tendenza a considerare tutte queste relazioni alla stessa stregua, come se avessero tutte la medesima natura. Mi parlò a lungo in quell'occasione di alcune importanti relazioni professionali della sua vita. Disse che la natura di ciascuna era profondamente diversa, che in ognuna era presente uno sforzo di tipo diverso, di cui lui e l'altra persona in qualche modo si nutrivano. Disse che la particolarità dei 14 anni della sua collaborazione con Thomas Richards stava nell'essere l'unica in cui si fosse impegnato in uno sforzo cosciente di trasmissione, e che quest'aspetto, dal suo punto di vista, non si era mai presentato in precedenza. Grotowski era estremamente consapevole, allorché si trasferì in Italia e fondò il Workcenter⁵, di quanto poteva essergli rimasto da vivere. Sapeva che la ricerca condotta al Workcenter rappresentava la fase finale del suo lavoro.⁶ E questa ricerca era essenzialmente centrata sullo sviluppo del potenziale, in senso non esclusivamente artistico, insito nella relazione insegnante/apprendista tra lui e Thomas Richards. Una relazione tra anziano e giovane, che non aveva niente di sociale. Vederli insieme non era come vedere un padre con un figlio: non c'era niente della competitività o delle proiezioni inevitabilmente implicate nel gioco di relazioni tra figlio e genitore. Erano piuttosto come un nonno col suo nipote. Questo rapporto necessitava anche di un ambiente propizio, di una specie di micro-comunità che lo sostenesse e ne fosse nutrita. Mi ricordo dei primi passi importanti per me nel lavoro al Workcenter, quando ho cominciato a lavorare da vicino con Thomas e Grotowski insieme: era come se Thomas mi prendesse per mano e m'introducesse in un mondo in cui ti era domandato tutto, ma in cui percepivi sicurezza e fiducia. Stare vicino a Thomas e Grotowski era come stare all'ombra di un grande albero antico, come entrare insieme ad un amico più grande nella casa di suo nonno, un vecchio signore che faceva paura quando lo vedevi di lontano, ma da vicino talmente... Tutte le parole sembrano banali, e dire di più ora non è giusto. Ma era come essere al sicuro, talmente al sicuro che potevi rischiare tutto, fino in fondo.

Molte persone ci dicono: "Dopo la morte di Grotowski...". "Ah, che responsabilità essere suoi eredi!". Temo che non parlino di ciò che davvero è successo tra Jerzy Grotowski e Thomas Richards, in seno a un piccolissimo gruppo di persone, degli sforzi che Thomas e Grotowski hanno fatto affinché qualcosa passasse, fosse trasmesso, una base fosse posta per compiere un altro passo. Ho la sensazione che queste domande si riferiscano piuttosto all'aspetto sociale di tutto ciò, al significato sociale e culturale, storico, dell'essere "eredi" di Grotowski. Responsabilità di fronte alla società, alla storia, all'arte? Tutto ciò non m'interessa minimamente. Oppure responsabilità di fronte a se stessi, alla propria vita, o al proprio destino? In questo senso ognuno potrebbe scoprire di essere responsabile verso qualcosa, e porsi delle domande.

L'abilità artigianale è un territorio in comune tra l'arte come veicolo ed il teatro

C'è un testo antico, appartenente alla tradizione occidentale, in cui qualcuno domanda ad una persona che è una specie d'insegnante: "Ma i tuoi apprendisti, sono come?" Gli viene allora risposto: "Sono come bambini piccoli, che dimorano in una casa che non è loro. Quando arrivano i padroni della casa e dicono: 'Ridateci la casa!', loro, nudi, la rendono". Quando si parla di "eredità" ci si può riferire a qualcosa che si possiede, intendere una specie di possesso. Per me quello che è importante da questo punto di vista non è tanto ciò che ti appartiene quanto ciò cui appartieni. È come un'aspirazione, una tentazione di libertà... Se guardi un bambino che gioca, vedi che è completamente in ciò che fa: gioca e basta, con tutto se stesso. Ma, in un attimo, se inventa un altro gioco, il gioco di prima sparisce dal suo orizzonte, non lascia traccia: il bambino non lo possiede, il gioco non è un suo possesso e lui non ne è posseduto. Nel nostro lavoro non abbiamo, in un certo senso, alcun possesso. Nessuno. Non desideriamo difendere una proprietà intellettuale o artistica, un'eredità, di fronte alla società o alla storia. E campo di altri, non il nostro. La sensazione più forte è la gratitudine verso chi ti ha fatto vedere che la casa in cui vivi, e che pensi sia tua, che addirittura senti così vicina a te da confonderla con ciò che ti è più intimo, è solo un luogo di passaggio. Non ti appartiene, non è tua. Percepisci allora più una mancanza che un possesso. Nella vita di tutti i giorni, ogni essere umano ha difficoltà problemi e compiti come se fosse il padrone della casa in cui dimora. Riguardo a tutti gli aspetti del nostro lavoro d'impegno senza risparmio, con tutte le nostre forze. Ma, in fondo, come se stessimo giocando, oppure tentando di ricordarci che la casa in cui dimoriamo non ci appartiene.

Uno di voi ha chiesto qual è il senso del fare teatro senza un pubblico. È una domanda naturale. Oggi parlavo con un ragazzo molto giovane che mi diceva di voler fare l'attore. Gli ho detto che anche io sono un attore, e lui mi ha domandato che cosa facessi. Quando ha capito che le persone che vengono a vedere il nostro lavoro sono relativamente poche, mi ha detto: "Ah, io non potrei mai farlo, io ho bisogno del pubblico". Allora devi cercare di spiegare. Quale può essere la maniera migliore per spiegare? Forse è non spiegare. Tu che hai fatto questa domanda, scrivi una lettera, dicendo che vorresti venire a vedere *Action* e, quando ci saranno dei posti liberi, t'inviteremo. Vieni a vedere che cosa facciamo. Da parte nostra, noi proviamo ad invitare, prima o poi, tutti coloro che ci chiedono di vedere il lavoro. Io posso parlare, tu leggere ed essere anche molto perspicace, riuscire a cogliere ciò che si cerca di dire tra le righe, ciò che si cerca di dire con le parole e che, a parole, non può essere completamente espresso, ciò che traspare nel non-detto. Tra oggi e domani, in tutto ciò che dirò, cercherò di rispondere alla tua domanda. Però, la cosa fondamentale è vedere. E poiché vedere è possibile, allora scrivimi, vieni a vedere e un aspetto di ciò che facciamo ti sarà più chiaro. Puoi anche chiederci di tenerti al corrente dei progetti che creiamo, per esempio *The Bridge: Developing Theatre Arts*, ed essere informato di quando presentiamo *One breath left*, di cui ieri avete visto dei frammenti.

Senza una conoscenza di prima mano, oppure senza aver mai visto *Action*, è difficile comprendere quale possa essere il senso del nostro lavoro per chi lo fa, e anche farsi un'idea di che cosa si tratti. Ieri sera, nello studio del vostro professore, mi sono messo a sfogliare alcuni libri del vostro professore, mi sono messo a sfogliare alcuni libri di storia del teatro e ho trovato molti passi sul nostro lavoro. C'erano molte cose interessanti, ma anche molti malintesi. E' istruttivo vedere quanti ne possano sorgere, anche quando provi ad essere chiaro. Per esempio, in uno dei saggi che ho letto si afferma che *Action* del Workcenter è una struttura su cui si lavora

dal 1986, una struttura la cui elaborazione è iniziata, addirittura, durante l'Objective Drama Program, in California, e che poi si è sviluppata cambiando nome: prima, a Irvine in California, si chiamava *Main Action*, poi in Italia ha preso il nome di *Downstairs Action* e, adesso, si chiama semplicemente *Action*. In quel saggio è detto che si tratta della stessa Azione che si è sviluppata e, sviluppandosi, ha cambiato nome. Non è così, e basta leggere con attenzione e senza preconcetti i testi di Thomas Richards per rendersene conto. *Main Action*, *Downstairs Action*, *Action*: strutture completamente diverse l'una dall'altra, ognuna creata con canti diversi, testi diversi, e soprattutto con un materiale - cioè quello che succede, ciò che viene fatto - un materiale dicevo, diverso e indipendente, e con persone diverse. Si tratta di strutture distinte (inoltre tra l'una e l'altra, per esempio, tra *Downstairs Action* e l'opera attuale, *Action*, sono state create altre Azioni che nessuno ha mai visto). Questo è soltanto un malinteso tra i tanti. Leggendo quel saggio ci si domanda, come ha fatto uno di voi poco fa: "Ma al Workcenter fanno sempre la stessa cosa?" No, non è proprio così. La struttura su cui lavoriamo ora, che chiamiamo *Action*, è cominciata a nascere nel 1994: siamo arrivati alla struttura di base nel 1995, con un gruppo di cinque persone. Tra i membri attuali del gruppo, gli unici che erano presenti quando è stata creata siamo Thomas Richards ed io. Le altre persone

presenti oggi sono tutte arrivate dopo, quando la linea di azione di Thomas e la mia erano già create. Le altre persone che erano al Workcenter quando è iniziato il processo di creazione di *Action*, sono dovute andare via: avevano altri impegni, oppure il periodo del loro soggiorno al Workcenter era arrivato ad una conclusione naturale, oppure non avevano più soldi per pagarsi da vivere - sapete che non possiamo pagare i membri del gruppo, se non in

alcuni casi eccezionali, quando abbiamo un po' di soldi. Così il lavoro sulla struttura avanza in due direzioni: per ogni nuovo membro del gruppo si tratta, in maniera specifica e personale, di cercare il modo di penetrare - senza disturbare - in ciò che viene fatto in *Action*, con le sue doti e potenzialità individuali; per chi invece è presente e attivo all'interno della struttura da più tempo, la possibilità è avvicinarsi a risorse inesplorate, risorse che si rendono disponibili - a volte all'improvviso, a volte gradualmente - soltanto attraverso la ripetizione creativa negli anni. Le persone che ci contattano chiedendoci di lavorare con noi, perché vengono? Perché ci scrivono? Ci mandano una lettera di motivazioni, ma ti accorgi che la motivazione non sta in ciò che è scritto. Che cosa cercano? Con il tempo, lavorando, ti accorgi che la motivazione sta nell'atto stesso, e nella risonanza che l'atto ha in te: la scopri facendo.

Io stesso, perché ho cominciato a lavorare al Workcenter? Avevo visto nell'86 una conferenza di Grotowski, non sapendo niente di Grotowski né del suo lavoro. Be', non proprio niente. Per alcuni anni, fin da ragazzo, avevo lavorato con un gruppo teatrale in Francia, al di fuori dell'ambiente professionale: in ciò che facevamo c'era una specie d'intensità estrema ma, temo, il livello del nostro lavoro non era molto alto. Non avevo una lira e praticamente facevo la fame; però



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

mi sembrava di partecipare ad un'avventura importante e di fare davvero qualcosa. Poi, una volta, di ritorno a Firenze, per caso lessi in un quotidiano che quel giorno Jerzy Grotowski avrebbe tenuto una conferenza. A Parigi, due anni prima, camminando con una persona più dotta di me, avevo visto un manifesto in cui c'era scritto: "Corsi di teatro: metodo Grotowski". Avevo chiesto chi fosse questo Grotowski e il mio collega, meglio informato, mi aveva detto: "Ah, è un polacco che organizza degli incontri nei boschi". Probabilmente si riferiva al Parateatro o al Teatro delle Sorgenti, di cui allora non sapevo niente, ma rimasi colpito dall'idea di persone che s'incontrano nelle foreste polacche, che m'immaginavo alquanto selvagge. Allora, a Firenze, incuriosito, sono andato a quella conferenza.

Mi avete chiesto della "qualità" del silenzio di Grotowski di cui parla Thomas Richards. Cosa fosse quel silenzio, non lo so. Se gli chiedevi qualcosa, Grotowski cercava di darti una risposta, non con delle formule già fatte, provava in maniera attiva a vedere se poteva darti una risposta, o se poteva aiutarti a cercarla. Vedevi qualcuno che s'impegnava e pensava. Quando parlavi con lui, ti ascoltava davvero, come se nient'altro esistesse al mondo. Non so se, come mi chiedete, questo sia legato a ciò che Thomas chiama "azione interiore". Forse c'è un legame, ma più nel senso di una canalizzazione, una messa in direzione. Normalmente, le mie forze mentali e fisiche vanno dove vogliono, a caso, qua e là. Quando qualcuno fa uno sforzo per dirigerle in una data direzione, questo sforzo può essere percepito come una certa qualità di presenza. E' come trovarsi di fronte ad una sostanza umana più densa del solito. C'è anche qualcos'altro: Grotowski era molto malato, soffriva di una grave malattia cardiaca. Ogni sforzo, anche minimo, gli costava caro. Se doveva fare qualcosa d'importante, restava per settimane senza vedere nessuno, eccetto Thomas e me, economizzando al massimo le sue forze. Nel momento in cui doveva lavorare e impegnarsi in un compito importante, percepivi in lui, benché non avesse forze, come un ascendere, come una trasparenza. Una qualità. Dopo, per settimane, pagava per quell'impegno. Questa sua capacità, o conoscenza, era come una lezione essenziale.

Alla conferenza di cui ho parlato, ad introdurre Grotowski c'era uno studioso di teatro che non conoscevo. Non andavo mai ad assistere a conferenze o discorsi, e non ero per niente abituato a quel genere di situazione. In realtà avevo grandi difficoltà ad ascoltare - ero intollerante, impaziente: non sapendo chi fosse questo Grotowski, trovavo che il professore fosse un po' nervoso e non ne capivo il motivo. Durante l'introduzione si presentò una mia reazione abituale, d'intolleranza appunto, di ribellione, per poi trasformarsi in una sorta di sopore: mi sembrava che la vita scorresse altrove, volevo andarmene. Ma rimasi. E non appena lo studioso ebbe finito di parlare e Grotowski prese la parola, ci fu come una frustata nella sala, e tutti improvvisamente si svegliarono. Senza volerlo, ero all'erta, come di fronte ad un pericolo. Fu una cosa strana perché, fin dall'inizio, avevi visto in Grotowski una persona evidentemente malata, senza forze e, di botto, nel momento in cui si è mobilitato per rispondere al professore e poi per fare la sua conferenza, ti rendevi conto di una forza, di una presenza, di fronte alla quale non potevi rimanere indifferente, era qualcosa che ti faceva paura e insieme ti affascinava. E, poi, ti accorgevi di una competenza. A quel tempo ero estremamente diffidente rispetto a qualsiasi tipo di competenza e professionalità, ero ribelle, violento, aggressivo. E' stata la prima volta in vita mia che, dopo qualche minuto che ascoltavo, mi sono detto: "Madonna, costui sa di che cosa sta parlando". Ho avuto la percezione d'ascoltare per la prima volta qualcuno che sapeva che cosa stava dicendo. E' stata una scossa: ero convinto che nessuno mai avrebbe potuto dirmi o insegnarmi qualcosa. E,

evidentemente, quel signore potente e fragile assieme poteva, e forse voleva. Feci di tutto, allora, per riuscire ad avvicinarmi, per far sì che m'insegnasse qualcosa. Ero confusamente cosciente che se avessi continuato sulla strada su cui mi trovavo allora, sarei diventato matto, un *outsider*, e il mondo contro il quale mi rivoltavo mi avrebbe mangiato. Avevo già creato un vuoto, una specie di deserto intorno a me: non trovando nessun posto in cui mi sentivo a casa, scaricavo la mia frustrazione all'esterno, come se l'esterno fosse responsabile, come se il mondo fosse responsabile. Forse un po' lo era, ma non solo. In quell'uomo percepivo una competenza, una conoscenza reale.

Grotowski in quell'occasione non parlò solo di teatro. Se non mi sbaglio, lo studioso nella sua introduzione disse di aver sentito Grotowski affermare l'esistenza di una complementarità tra teatro e società. Grotowski aveva cominciato la sua conferenza rispondendogli: "Non so se ho mai detto qualcosa al riguardo in passato, non me ne ricordo, però so che il teatro non è qualcosa che si possa mettere in una scatola". Non è entrato in polemica ma ha cominciato a parlare di creare un proprio spazio di libertà. Chiedeva: "Questa vita vi basta? Siete felici?", e diceva che, se uno sente una mancanza deve fare qualcosa, agire in risposta a questa mancanza. Non una mancanza nella società, ma nel mio modo di vivere. Era una cosa forte per me, alla quale aspiravo, ed era evidente che tutto ciò che avevo provato era stato un fallimento. E lui continuava, senza darmi il tempo di respirare o di compiacermi: "Come creare questa libertà? Come fare la rivolta, e non parlarne? Per prima cosa, credibilità professionale. Per prima cosa, sappi che cosa che stai facendo". Non mi ero mai posto il problema in quei termini e, se me lo avesse detto chiunque altro, avrei detto: "Che banalità! Che discorso da borghese!" Ma dietro alle parole di Grotowski c'era un tale carico di senso, di competenza, d'esperienza che... mi dicevo: "Da sempre avresti voluto sentire qualcuno dire queste cose".

Adesso voglio passare ad un altro tema, alla domanda sulle azioni fisiche: per me, un'azione fisica è qualcosa che non si può definire in maniera esauriente. Perché la chiamiamo "azione fisica"? Perché Stanislavskij ha detto "azione fisica"? A quanto ci raccontava Grotowski il motivo è semplice, d'ordine pratico: gli attori di Stanislavskij erano abituati a lavorare con la cosiddetta "memoria emotiva" - quando recitavano, in certi casi la loro attenzione si volgeva alle emozioni, al mondo psichico, all'auto-osservazione, verso l'interno, a cosa *sentivano*. In quel periodo provavano disperatamente a richiamare precise emozioni, in un certo senso a manipolare la loro vita psichica. In contesto "drammatico" - nel senso etimologico della parola, nell'agire - l'attore deve essere attivo fuori, nel mondo esterno, in relazione: deve essere attivamente presente in relazione al suo partner, immaginario o reale che sia, la sua vita deve scorrere verso l'esterno, la sua attenzione andare verso l'esterno - ascoltare, vedere, percepire. Ad un certo punto, Stanislavskij si è accorto che qualcosa non funzionava: era evidente che, provando a manipolare le proprie emozioni, gli attori in realtà "pompavano" degli stati emotivi, forzavano, violentavano i loro processi psicologici e non arrivavano ad essere veridici in scena. Grotowski aveva un esempio perfetto per questo, diceva: "Le emozioni non sono controllabili dalla volontà. Se tu non ami una persona, per quanti sforzi tu faccia, non riesci ad amarla; se ami una persona, non puoi non amarla. Non puoi cambiare ciò che senti". Stanislavskij si rese conto che ciò su cui un attore può lavorare è *ciò che fa*. "Ciò che fa" non è soltanto qualcosa di fisico. È qualcosa che coinvolge tutto te stesso: la tua carne ma anche il tuo pensiero, la tua vita, i tuoi desideri e le tue paure, e inoltre la tua volontà, le tue intenzioni. Le intenzioni sono legate

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

anche ad un orientamento della mobilitazione corporea ("intensione", "in-tendere" verso qualcosa o qualcuno): sono come un punto di contatto tra un mondo impalpabile e uno palpabile. Un ponte tra quello che desidero e quello che faccio. Per esempio: sto parlando con te, qui, ma me ne voglio andare via - fuori da quest'aula dalla luce scialba c'è il sole, preferirei camminare tra la gente, o mangiare un'arancia. Sto parlando con te ma il desiderio, attraverso il mio corpo, "in-tende" verso la porta, e teso da questo desiderio (di cui posso essere del tutto inconsapevole) il mio corpo già se ne sta andando, è girato verso la porta e tende ad evadere da qui. Se riesco, come attore, a dirigere la mia presenza fisica verso di te, a riorientare la mia "in-tensione", e a dirigere anche qualcosa nella percezione e nel pensiero verso di te, allora forse anche qualcosa del mio mondo interiore può essere coinvolto in ciò che sto facendo, qui, nel mio dialogo con te. Stanislavskij aveva a che fare con attori che avevano lavorato a lungo e con grande impegno cercando di intervenire direttamente sulle emozioni usando la "memoria emotiva". E gli attori spesso, poiché il loro mestiere ha molto d'incerto e precario, si affezionano ai modi di fare, non amano abbandonare la via nota, cercano qualcosa che sia sicuro, stabile, solido... Dunque Stanislavskij ha dovuto fare uno sforzo per far sì che i suoi attori abbandonassero la strada che conoscevano e si avventurassero in un campo ignoto. Non ha parlato di "azioni psicofisiche", ma direttamente di "azioni fisiche", nel senso di ciò che fai con il tuo corpo, come cercando, immagino, di marcare la differenza con tutto ciò che i suoi colleghi e lui stesso avevano cercato in un periodo precedente. Certo attualmente questo termine - azioni "fisiche" - in certi ambienti teatrali si presta ad incomprensione: che le azioni fisiche siano movimenti, movimenti strutturati, eventualmente sostenuti da associazioni e immagini mentali, ma formalizzati, distinguibili dal contenuto associativo. Grotowski quasi in ogni occasione pubblica in cui parlava di teatro sottolineava la differenza tra azioni fisiche e attività, o tra azioni fisiche e movimenti. È un punto fondamentale: non percepire o non comprendere questa differenza significa restare distanti dalla comprensione dei processi creativi propri ad un certo tipo di teatro, per esempio al lavoro di Grotowski.

È apparso di recente un articolo di Franco Ruffini, intitolato *La stanza vuota*⁸. È un lavoro molto istruttivo: Franco vi riporta le conclusioni che ha tratto dai risultati delle sue ricerche, sulle modifiche che Grotowski ha effettuato su testi le cui versioni finali sono poi diventate parte di *Per un teatro povero*. Dall'articolo è chiaro che Franco ha affrontato una grande mole di lavoro, ed il suo approccio è fertile: fino alla fine della propria vita Grotowski ha continuato incessantemente a rivedere, correggere e aggiornare i suoi scritti e la sua terminologia. Studiare le diverse versioni dei suoi testi, e vederli in una certa misura come lavori in corso, sempre aggiustati, modificati, chiariti, corretti, può aiutare a comprendere come il percorso di Grotowski, anche nel tentativo della documentazione scritta, non sia mai stato monolitico, ma processuale; e a vedere come non fosse attaccato a formulazioni che forse non gli sembravano più corrispondere a ciò che stava realmente facendo o cercando. Ci sono molti punti del lavoro di Franco Ruffini di cui vorrei discutere con un po' più d'agio - non sono d'accordo con alcune sue conclusioni, e si tratta di temi importanti - ma farlo adesso ci prenderebbe molto tempo, e ci allontanerebbe dall'argomento di cui stiamo parlando. Ma vi è un passaggio del suo articolo che mi fa pensare proprio alla questione della differenza tra azioni fisiche e attività: vi è riportato un brano tratto da un testo di Grotowski, brano che poi Grotowski ha eliminato dalla versione definitiva del testo, che è diventata parte di *Per un teatro povero*.⁹ Il brano in questione è una specie di esercizio di scomposizione ritmica

di un tema dato. Il tema è "accendere una sigaretta" - allungo il braccio, prendo il pacchetto, apro il pacchetto, scelgo la sigaretta, estraggo la sigaretta, rimetto il pacchetto a posto, e così via fino all'accensione della benedetta sigaretta. Non so che cosa Grotowski dicesse di quest'esercizio nella versione del testo anteriore al taglio. È certo significativo che abbia tagliato il brano ed eliminato l'esercizio. Non conosco il motivo del taglio, forse Grotowski semplicemente non ha voluto inserire tra gli esercizi per gli attori un esercizio di scomposizione ritmica che era costituito da una serie di attività fisiche, simili a lavare i piatti o bere un bicchiere d'acqua. Ma significativo, da un altro punto di vista, è anche il fatto che Franco Ruffini nel suo articolo definisca questa lista di attività fisiche una "tipica linea di azioni fisiche secondo Stanislavskij" e dica che le piccole sequenze in cui si può scomporre l'accensione della sigaretta siano ciò che nel libro di Thomas Richards Grotowski chiama "morfemi del recitare". Ma le sequenze dell'esercizio nel brano tagliato non sono azioni fisiche, "morfemi del recitare" - "impulsi prolungati in azioni"¹⁰ - ma movimenti articolati, attività. D'altronde è buffo; questo della sigaretta è proprio uno degli esempi (insieme ad accendere la pipa e bere un bicchiere d'acqua) cui Grotowski ricorreva più spesso nelle sue conferenze, quando cercava di spiegare la differenza tra un'azione fisica e un'attività. Diceva che le attività possono diventare azioni - accendersi una sigaretta per esempio: immaginiamo che, siccome la vostra domanda precedente mi ha messo in imbarazzo, per prendere tempo e poter così pensare a come rispondervi, io mi accenda una sigaretta. Le attività (cercare il pacchetto, aprirlo, prenderne una sigaretta...) acquistano allora un altro valore, sono unite tra loro da un'intenzione, legata per esempio ad un desiderio o ad una paura: hanno in un certo senso un bersaglio e possono allora diventare azioni.¹¹ In ogni caso, al di là della comprensione o meno della differenza tra attività e azioni fisiche (sebbene purtroppo non si tratti solo un problema terminologico), di sicuro si può lavorare, e creativamente, anche costruendo partiture di movimenti, o imparandole da qualcun altro, e poi nutrendole con le proprie associazioni e intenzioni. Certo, per fortuna non esiste una sola strada alla creatività. Ma quando una struttura è vissuta pienamente, con tutti i suoi contenuti, allora diventa molto difficile distinguere tra "partitura fisica" e intenzioni. Nel nostro lavoro (mi riferisco qui al modo in cui *Action* è stata creata, e anche al suo approfondimento e sviluppo, che continuano ancora oggi), quando strutturiamo un frammento di azione per poterlo ripetere e approfondire, in genere nemmeno nella fase iniziale separiamo un aspetto formale da uno interiore: strutturiamo quasi esclusivamente intenzioni e associazioni, o forse dovrei dire "impulsi"? Nel modo in cui strutturiamo di solito un frammento, non c'è un contenitore distinguibile da un contenuto, o una "struttura esterna" riempita di una "sostanza interna"; certo, il lavoro non è informe, casuale, amorfo - anzi, vi è paradossalmente un aspetto compositivo molto

24



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

forte e chiaramente visibile - ma il livello per così dire formale appare solo in conseguenza di un processo. D'altronde non è detto che, in certi casi, non si possa lavorare in modo del tutto diverso. Per esempio, il frammento che durante *Action* ha in un certo senso la funzione di un prologo: è una composizione di azioni e testo, che è stata creata, con il nostro aiuto, da un attore che attualmente non lavora più con noi. Quando, per impegni che aveva preso in precedenza, quest'attore è dovuto partire, sono io che ho ripreso quel frammento. Poco prima della sua partenza, un giorno che lui aveva l'influenza e non poteva lavorare, abbiamo fatto *Action* senza di lui, e sono stato io a fare il frammento iniziale, che di solito faceva lui. Ho mantenuto quel che mi ricordavo della sua struttura, e l'ho fatta come si fa quando si gioca, senza paura di sbagliare o di non essere all'altezza. Poi, sempre prima della sua partenza, ho imparato minuziosamente la sua "partitura": lui faceva un frammento, io guardavo e lo rifacevo. Thomas stava all'esterno e mi aiutava. Ho imparato quella composizione esattamente, e ho cominciato a farla - non in maniera tecnica, non freddamente - tutte le volte che facevamo *Action*. Sinceramente non so dire se questo frammento, dal punto di vista della composizione e del tempo-ritmo, sia ancora simile a come lo faceva lui, dopo ormai alcuni anni che lo faccio. Sicuramente le motivazioni personali, lo slancio e le associazioni sono diverse dalle sue. Dunque, in questo caso specifico abbiamo applicato un modo di fare diverso, che sembra contraddire ciò che dicevo poco fa sulla maniera di strutturare un frammento senza distinguere tra partitura e intenzioni. È un esempio di come sia impossibile attenersi ad una sola strada: le circostanze, le persone, le giornate - ognuna è diversa dall'altra. Non solo: i diversi frammenti di un'opera possono essere creati in modi totalmente diversi l'uno dall'altro. Giustamente al giorno d'oggi l'azione fisica è tra i temi obbligati della storiografia teatrale. È chiaro però che un attore può fare un lavoro straordinario senza sapere assolutamente niente di che cosa sia un'azione fisica, oppure utilizzando tutt'altra tecnica: le azioni fisiche sono soltanto una delle tante vie possibili. "Al Workcenter si lavora con le azioni fisiche": non so se questa affermazione, così com'è, sia ancora corretta, forse è già qualcosa che rimanda al passato, ad una tappa che era necessaria; oggi, il lavoro sulle azioni fisiche è in certi casi un elemento ancora fondamentale, ma è un elemento tra gli altri, ed in ogni modo il nucleo, l'asse della ricerca condotta al Workcenter è il lavoro sui canti di tradizione. Ma se un giorno fai qualcosa di vivo in un frammento di azione, il giorno dopo uno dei modi per riavvicinarti a quell'esperienza e riviverla può passare attraverso il ritrovarne motivazioni e impulsi attraverso il corpo: la tecnica delle azioni fisiche - se la si può chiamare una "tecnica". A volte mi pare che può essere utile parlare ad un attore di "azioni fisiche" quando costui riesce solamente a creare delle partiture di movimenti e gesti, partiture di manipolazioni muscolari. Quando vedo un giovane attore strutturare del materiale proveniente da un'improvvisazione, spesso noto che cerca di ritrovarne la vita riproducendo i movimenti che si ricorda di aver fatto, in modo formale. Per aiutarlo forse puoi chiedergli perché fa una certa cosa, un certo movimento, perché per esempio cammina in un certo modo e suggerirgli di tornare verso le intenzioni che lo attraversavano durante l'improvvisazione. Quando invece in ciò che fa è già presente un processo organico, un agire complesso in vista di qualcosa o qualcuno, una linea di comportamento costituita da ciò che posso chiamare "azioni fisiche", allora definire e fargli sapere che ciò che sta facendo sono "azioni fisiche" diventa inutile: ciò che fa rifugge dalla semplificazione, dalla segmentazione - che implica un'auto-osservazione - in corpo-che-si-muove, testa-che-pensa, cuore-che-sente. Quello che vedo allora è una totalità in

atto, un essere umano le cui forze, conscie e inconscie, concorrono insieme alla realizzazione di un'esperienza, all'esplorazione di un attimo di vita, ad una pienezza.

Uno di voi mi ha domandato se nel nostro lavoro non ci sia il rischio che un processo potente possa sommergerti, sopraffarti. Certo, questo rischio esiste, e per questo c'è una struttura, che tra l'altro diventa con gli anni sempre più dettagliata. La struttura è lì perché tu possa ripetere quello che hai fatto, riavvicinarti ad una certa esperienza: non riprodurla, ma riviverla. E non sarà esattamente la stessa cosa. La struttura è lì perché questa ripetizione possa aver luogo, perché a questa esperienza ci si possa avvicinare ogni giorno, ogni giorno: attraverso la ripetizione, l'esperienza può approfondirsi, i limiti del conosciuto possono dissolversi e ricomporsi un passo più in là, un passo più in un territorio che non conosci. E hai una struttura, non fai un passo nel vuoto. Ripeti tutti i giorni, e da questa ripetizione qualcosa di speciale può apparire. È come se un frammento di una linea di azione diventasse un tuo amico, una persona che ami; a questo frammento ti avvicini ogni giorno come cercando di risvegliare in te il fatto che non lo conosci. Da questa conoscenza della prima volta, prima volta ripetuta giorno dopo giorno, può nascere una relazione molto forte tra ciò che fai e ciò che sei.

Vorrei sottolineare che le strutture su cui lavoriamo sono incredibilmente minuziose. Se lavori per cinque anni, tra le altre cose, su un frammento di quattro minuti, questo frammento ogni giorno diventa sempre più dettagliato e rigoroso nella struttura... Le strutture su cui lavoriamo, lo ripeto, non sono di natura formale, sono strutture di linee di azione - intenzioni, reazioni, relazioni e contatti, diciamo, orizzontali - oppure sono strutture di "intenzione" verso quello che Thomas chiama "azione interiore". Altro elemento strutturale molto potente sono i canti. I canti sono assolutamente precisi, precisa è la melodia, precisi il ritmo, la risonanza, le parole, così precisi che richiedono un'attenzione continua. E, in più, le relazioni tra partner sono così strutturate che lui, il mio collega, sa che dopo aver avuto una connessione con lei, devo contattare lui. In ogni secondo so cosa devo fare. Eppure, questa struttura è solamente un tentativo. Il problema non è se esista o meno una tecnica. Il fatto è che nessuna tecnica, di per sé, può realmente aiutarti in tutto.

Ieri avete visto gli attori di Singapore che lavorano con noi nel Progetto *The Bridge: Developing Theatre Arts* mostrare alcuni frammenti di *One breath left*. Che posto hanno le azioni fisiche in ciò che fanno? "Azioni fisiche" è un termine che funziona bene nell'ambito di un certo teatro, per lo più occidentale. Per un attore orientale, o per un attore occidentale con un altro temperamento, la strada può essere molto diversa: può trattarsi di creare una composizione, ossia di articolare il suo slancio in una struttura ritmico-spaziale, qualcosa di completamente diverso dalla creazione di una linea di azioni fisiche. Se vedete degli attori di tradizione orientale, per esempio dell'Opera di Pechino, vi rendete conto che quello che fanno è "artificiale": si tratta di strutture formali che vengono apprese tali e quali sono state tramandate dalla tradizione. Allora, fanno delle azioni fisiche? No, non tecnicamente. Mi sembra che si tratti di qualcos'altro. Troviamo qui come una composizione di forme, perfettamente articolata in termini di ritmo e spazio, che ha un senso compiuto per uno spettatore (può definire un personaggio, una situazione, raccontare una storia). E in questa composizione l'attore entra con slancio, senza ostacoli. E la forma diventa un canale molto efficace per la sua forza vitale. All'interno di questo canale molto preciso, si hanno delle possibilità di modulazione, d'improvvisazione. Questi

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

spazi d'improvvisazione sono minuscoli; un osservatore a volte non può neanche riconoscerli. Può trattarsi dell'ordine di alcuni elementi, di alcuni dettagli, oppure, in maniera più sottile, della modulazione del proprio slancio all'interno di questo canale. Ora, le persone che avete visto lavorare ieri - i membri attivi al Workcenter in seno al Progetto *The Bridge: Developing Theatre Arts* - non vengono da un ambiente tradizionale, non sono stati allenati anni e anni all'interno di una struttura artistica e sociale paragonabile all'Opera di Pechino. Sono come noi, esseri umani senza un bagaglio artistico tradizionale. Fatto sta però che lavorando con loro, su frammenti performativi e su canti tradizionali cinesi, e poi sulla creazione di una struttura diciamo spettacolare, abbiamo visto che una possibilità creativa consisteva nel creare delle composizioni, non tanto delle composizioni formali, cioè delle partiture di movimenti e forme, ma qualcosa che potesse servire loro come un canale, come il letto di un fiume. C'è in queste composizioni un aspetto ludico, di gioco, e un aspetto legato invece alla creazione di segni riconoscibili dall'esterno, ma non solo. Comunque, durante il lavoro, ci siamo accorti che non si trattava di azioni fisiche. Sì, c'erano dei momenti di relazione e intenzione, ma queste relazioni e intenzioni erano più legate all'elaborazione articolata di segni che non a ciò che succedeva tra i membri del gruppo all'interno del contesto della struttura. Allora, non ho ancora un nome per ciò che fanno, non lo so dire, ma so che non si tratta di azioni fisiche. Uno di voi suggeriva che potrebbe trattarsi di azioni in potenza, di ciò che Grotowski chiamava "impulsi"... Vediamo: Grotowski diceva che l'impulso è qualcosa di misterioso che, forse, non appartiene completamente al campo fisico, biologico; c'è qualcos'altro dietro un impulso. Ad un certo punto, nel suo primo libro, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*¹², Thomas Richards parla del passaggio dal lavoro sulle azioni fisiche in campo realistico al lavoro sugli impulsi in campo non più realistico, della creazione di una sorta di flusso d'impulsi che non si articolano totalmente in azioni compiute all'esterno: in quel caso, è come vedere un essere umano che, improvvisamente, diventa un fiume in piena, un flusso di vita, qualcosa di concettualmente inafferrabile ma che ti tocca profondamente, che parla a tutto te stesso.

Nel lavoro che facciamo con gli attori di Singapore non si tratta esattamente di questo: sì, c'è là una relazione interessante tra composizione e impulsi, ma non un flusso organico d'impulsi che sono poi strutturati rigorosamente; sono piuttosto composizioni create per lo più dall'esterno, "affidate" agli attori, che poi, in un modo o nell'altro, trovano il modo di entrare senza esitazione in quegli argini con tutta la loro presenza. Inoltre, queste composizioni sono messe in contatto con l'approccio ai canti tradizionali cinesi: questo è un nuovo aspetto del lavoro attuale, un aspetto legato alla ricerca sui canti vibratorii sviluppata negli ultimi 14 anni al Workcenter. Tutto questo rappresenta un campo d'investigazione estremamente fertile per noi, qualcosa di nuovo e sconosciuto. È un po' come se stessimo creando una struttura spettacolare - una struttura cioè, che prenda in considerazione uno spettatore - che nello stesso tempo possa rinviare ad un altro tipo di lavoro, che crei addirittura come la "nostalgia" di un'altra cosa.

Immaginate un monastero (dico immaginate perché non so se qualcosa di simile esista davvero), in Asia, all'interno del quale i monaci fanno delle danze che in un certo senso sono la loro preghiera, il loro lavoro. Immaginate che queste danze non vengano viste dalla gente del villaggio, che pure dà ai monaci di che mangiare e di che vestirsi. E immaginate che, due o tre volte l'anno, sul sagrato all'esterno del tempio, sulla porta, i monaci eseguano altre danze, che la gente del villaggio viene a vedere e che contengono certi elementi di ciò che viene fatto dentro al monastero, dietro la porta. Per

noi il Progetto *The Bridge* è qualcosa di simile a questo sogno, a quest'immaginazione. *One breath left* è chiaramente una struttura spettacolare. In uno spettacolo, il regista ha il potere di creare un montaggio che è rivolto a te che guardi, e attraverso questo montaggio cattura la tua attenzione e ti racconta qualcosa. È questa una delle distinzioni possibili tra *Action*, l'opera attuale fatta al Workcenter nel campo dell'arte come veicolo, e uno spettacolo: in uno spettacolo il montaggio tende a creare una certa storia o un certo tipo di esperienza percettiva nello spettatore, mentre in *Action* il montaggio mira a creare la possibilità di un certo tipo di esperienza nella persona che fa. La struttura di *One breath left* prende in considerazione chi guarda in modo simile a come fa uno spettacolo, e in questo è molto diversa dalla struttura di *Action*. Eppure ci sono dei momenti in *One breath left* in cui questa funzione del regista - di dirigere, in una certa misura, l'attenzione dello spettatore, il suo flusso associativo - viene come abbandonata: come se abdicassimo da questa posizione di forza. E, allora, cosa succede se abdicò da questa posizione e lascio, per esempio, che un canto abbia il suo sviluppo naturale, pur in una situazione che fino ad allora aderiva ad una logica teatrale? Cosa voglio dire con "sviluppo naturale"? A volte, tu canti una canzone e, dopo un po' che la canti, la canzone ti fa qualcosa, come se smuovesse qualcosa dentro di te, ti cambiasse. Per fare questo, la canzone ha bisogno di una certa quantità di tempo, di una durata. Un regista normalmente, oltre alle necessità del processo dei suoi colleghi attori, deve anche tenere in conto quanto tempo lo spettatore possa resistere con la sua attenzione, quanto a lungo possa rimanere presente a ciò che succede di fronte a lui e non mettersi a vagabondare con la mente; il regista deve di solito mantenere la durata di quella canzone all'interno di limiti temporali compatibili con la struttura quale è percepita dallo spettatore (la storia, diciamo). In *One breath left*, in certi momenti, questa tecnica, questo tentativo di dirigere l'attenzione e il flusso associativo dello spettatore viene abbandonato. Per noi è un esperimento: lasciare andare, e vedere cosa succede.

Uno di voi, accennando ad alcuni passi de *Il punto-limite della performance*, quelli in cui Thomas Richards parla dell'"azione interiore", ha detto che gli sembra vi siano delle perifrasi, dei giri di parole. Una cosa da non dimenticare è che quel libro è nato da un dialogo tra due persone. Negli anni scorsi Grotowski e Thomas hanno provato vari modi di creare una sorta di documentazione scritta del lavoro. All'inizio non parlavamo quasi mai dei processi essenziali, diciamo "interni", del lavoro, perché avevamo la sensazione che in quel periodo, se ne avessimo parlato, qualcosa avrebbe potuto bloccarsi, o forse sentivamo semplicemente che non era ancora il momento di cercare di verbalizzare. Poi le cose sono cambiate. Ci siamo accorti, soprattutto parlando con persone che avevano appena visto il lavoro, che era possibile toccare certi temi. Leggendo *Il punto-limite della performance*, devi fare uno sforzo diverso da quando leggi un libro che è stato "scritto". Devi fare lo sforzo di ricordarti che stai leggendo un libro che è stato "parlato"... Quando si cercano delle definizioni, oppure anche semplicemente cercando di spiegare qualcosa verbalmente, si corre il rischio di costringere un processo in una forma linguistica più o meno rigida. È lo stesso problema di fronte al quale ci siamo trovati poco fa, quando cercavamo di parlare delle azioni fisiche: diventa impossibile ritrovare nelle formulazioni verbali la complessità e la vita di un processo vivente, tanto più che il senso di quel processo sta proprio nel suo essere complesso, articolato e vivo. Nel momento in cui crei una definizione, hai la definizione ma non hai il processo e non hai, sfortunatamente, una comprensione migliore dell'azione fisica. Allora, l'unico modo di comprendere è legato al fare? Non vi sono

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

alternative? Penso che le alternative esistano, che sia possibile parlare senza dover necessariamente giungere a una definizione che snatura e fissa ciò che si tenta di additare. Thomas nel suo testo ha affrontato questa difficoltà, cercando appunto di non fornire facili definizioni. Il suo è un tentativo di confronto con la questione della documentazione della ricerca; un tentativo per natura non definitivo, perché si riferisce ad una fase specifica del lavoro. Inoltre là si tratta di un livello di complessità maggiore, allorché Thomas cerca di additare con il linguaggio scritto ad un processo ancora più resistente alle parole. Ma il punto-limite della performance è in forma di dialogo, e questo non è un caso: Thomas stava parlando con una persona, una persona reale che gli aveva posto una domanda e che cercava una comprensione. Se lui avesse scritto e non parlato quel libro, avrebbe potuto dare ad ogni domanda "la" risposta. Invece, lì, ogni risposta è in reazione alla persona che la pone. Allora quello che uno di voi ha definito "perifrasi" è questa maniera di avvicinarsi con le parole a qualcosa che resiste alla formulazione, cercare di indicare un'esperienza. È qualcosa d'inevitabile. Sì, è possibile riassumere in alcune formule, a volte molto rivelatrici, che pure Grotowski ha utilizzato. Per esempio si può dire che "azione interiore" è ciò che Grotowski chiamava "verticalità". È vero, ma con questa equazione abbiamo fatto un passo in avanti nella nostra comprensione? Oppure possiamo dire che "verticalità" si riferisce a ciò che Grotowski chiamava "trasformazione di energia". Abbiamo fatto un passo in avanti? No. Ecco, la parola "energia"... Quando leggo ciò che si scrive del nostro lavoro, o ascolto qualcuno parlarne, mi rendo conto che ciò che la maggior parte degli esperti intendono per *energia* è la "quantità di forza muscolare e nervosa necessaria per effettuare un certo lavoro". Mi sembra allora che parlino piuttosto di ciò che Grotowski, da parte sua, chiamava "tono", tono muscolare, biologico, e non di ciò che, nel suo vocabolario degli ultimi dieci anni, Grotowski intendeva per "energia". È necessario contestualizzare la terminologia: per quel che riguarda il nostro lavoro, quando parliamo di diverse qualità dell'energia non ci riferiamo ai diversi modi in cui la *forza muscolare* e *nervosa* di un attore può essere modellata e modulata nel comportamento scenico. Sarebbe fuorviante confondere ciò che Grotowski e Thomas Richards intendono per qualità diverse di energia (energia "densa" o energia "sottile") con i diversi gradi d'intensità e impegno muscolare, duro o delicato, sapori "forti" o "morbidi", quali si possono osservare nel comportamento scenico di un essere umano - attore, danzatore o cantante - e che sono diventati parte della terminologia teatrale grazie alle ricerche effettuate principalmente nell'ambito dei lavori dell'ISTA.¹³ Quest'ultimo tipo di analisi delle modalità di rimodellamento della *forza muscolare* e *nervosa* di un attore in scena può essere estremamente efficace quando si osserva, per esempio, un attore orientale, e forse anche quando se ne ricerca il principio corrispondente nel lavoro di un attore occidentale. Ma è bene essere consapevoli che Grotowski e Thomas utilizzano la parola "energia" in tutt'altro senso. Dunque: quando in relazione al nostro lavoro parliamo di qualità di energia non intendiamo la *forza muscolare* e *nervosa* (spesso a teatro si dice che un certo attore ha *energia*, che un dato spettacolo è *energico*...) o la capacità di compiere lavoro. Grotowski e Thomas hanno utilizzato questa parola in mancanza di una migliore: ciò che cercano d'indicare è qualcosa che, sotto vari nomi, si può trovare in diverse tradizioni. I Bauls del Bengala per esempio parlano a volte del vento; due Bauls cantano assieme e poi si dicono: "Amico mio, hai sentito come soffiava oggi il vento?", e si riferiscono al processo interiore legato al loro lavoro sui canti. Riguardo alle qualità dell'energia, possiamo trovare nella terminologia dello Yoga indiano, mutuata dal Samkhya ma utilizzata anche in ambiente

tantrico, la distinzione tra *tamas*, *rajas* e *sattva*, tre qualità della Shakti (non tre stati, ma tre qualità che fluiscono senza sosta l'una nell'altra, processualmente): *Tamas*, letteralmente oscurità, l'energia pesante, vicina alle forze dell'inerzia; *rajas*, letteralmente polvere, legato all'attività vitale; *sattva*, la qualità sottile, trasparente, luminosa dell'essere - e poi, ciò che è "al di là di *sattva*". Può essere interessante anche considerare la nozione di *qi* in certe correnti tradizionali cinesi, legate alla circolazione e alla, per così dire, distillazione della forza vitale.

La questione può essere affrontata da molti punti di vista: per esempio, si potrebbe dire che in ciò che Thomas Richards chiama "azione interiore" l'energia ascende e cambia di qualità; ma si può anche dire che è il soggetto - io - a cambiare di qualità, come se il mio essere, la mia percezione di me nel mondo e del mondo in me, cambiassero di qualità. Qui, non si tratta di trasformazione in senso teatrale: voglio dire che non si tratta della trasformazione del comportamento operata da un attore, quando passa da un modo di fare quotidiano ad uno "extra-quotidiano", per esempio al comportamento proprio ad un personaggio o alla logica di azione di un personaggio. Nondimeno è importante capire che non riteniamo affatto di avere il monopolio di questo tipo di ricerca; fatto sta che ci siamo trovati ad avvicinarci a questo processo non strettamente teatrale attraverso il teatro e un *savoir faire* teatrale. Ma ciò non vuol dire che non vi possa essere, altrove, qualcun altro che, in modi diversi, cerca la stessa cosa attraverso il teatro.

Nelle lezioni al Collège de France, Grotowski aveva iniziato a mettere in discussione la sua formulazione "trasformazione

di energia" - non il lavoro in sé, ma quel particolare modo di indicare verbalmente il processo. Come se sentisse che già stava nascendo l'esigenza di altre formulazioni. Diceva allora che forse non si tratta di trasformare un'energia in un'altra, forse è qualcosa di più vicino a ciò che dice Thomas quando afferma che si tratta di toccare all'interno di sé come delle sorgenti sempre più sottili. Ma, siamo andati più lontano, nella comprensione?

Ci sono dei momenti in cui cammino per la strada ed è come se vivessi e percepissi il mondo da sotto l'ombelico: mi muovo, sento, vedo, penso come se fossi una specie di trattore diesel; la percezione, le impressioni che ho delle persone sono dense, spesse, pesanti, c'è qualcosa di inerte in me, che può trasformarsi facilmente e repentinamente in un moto aggressivo. È come se allora il mondo fosse un luogo in cui ci muoviamo attraverso pietre e sassi, le relazioni con gli altri sono secche e aride, oppure fangose e torbide. Poi, magari venti minuti dopo, succede qualcosa e, immediatamente, è come se i colori fossero diversi, più vividi, improvvisamente i miei pensieri stanno in un'altra relazione con me, non mi posseggono; è come se, in me, fossi in un altro posto, ad un altro livello, o piano, di me stesso: se prima ero nella sala macchine o nella cucina, adesso sono sul ponte della nave. Vedo, e quando vedo le altre persone, non vedo più solo pezzi di carne, percepisco



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

che ognuna di loro è un mistero, percepisco che non esisto soltanto io, ma che ognuna di loro è "io", ognuna di loro dice "io", ogni cosa dice "io". E come se fossi in un altro posto. Si potrebbe dire: è come se mi trovassi ad un altro livello di percezione, di fronte ad un'altra soglia.

Mi ricordo di quando ero bambino, magari una mattina di primavera - abitavo in una fattoria: esci di casa e tutto è nuovo, ti accorgi che è arrivata la primavera, il mondo è leggero, il mondo è come un miracolo e senti di appartenere a questo miracolo, ne sei parte. E nello stesso tempo sei nessuno, e da questo essere nessuno, come una gabbia che si rompe, una gioia è percepita. Sì, certo, dipende da quali sono le proprie preferenze. La mia preferenza sarebbe provare ad uscire dall'inferno, e non rimanerci. Spesso nell'inferno ci si tiene stretti l'uno all'altro, tu provi ad uscire, io ti acchiappo per i piedi: "No, rimani anche tu qui. Ci sono io, ci stai anche tu".

Per me, è come se quel signore polacco ci avesse lanciato una sfida: "Cantate. Può succedere qualcosa?" Attraverso quel signore e questi canti, abbiamo scoperto una possibilità? Forse, piccola: qualcosa, attraverso il lavoro su questi canti, può succedere. E come se, improvvisamente, quella luce, quei colori di quella mattina li rivedessi - io, nessuno: una gabbia che si apre per un momento. In quel momento qualcosa funziona di nuovo e di nuovo posso dire: "Ecco, è un miracolo. Questo mondo è leggero ed io sono parte di tutto questo". E, poi, forse ancora un po' più su: "Questo mondo è un miracolo. E io non sono più parte di tutto questo. Io chi?" E, poi, questa percezione finisce, e a volte ne rimane in te e con te come una risonanza. E non sei migliore di prima, hai solo tentato, quasi disperatamente, di tornare a casa.

Mi chiedete quale sia il senso di tutto questo, l'obiettivo, tanto più che è visto da pochi e non è uno spettacolo. Potrei dirvi che "vogliamo creare una nuova forma d'arte ribelle ai modi di produzione artistica attuale, che possa sopravvivere e infiltrarsi in questa civiltà in cui le relazioni umane sono estremamente rapide e nello stesso tempo ne combatte la tendenza, creando negli artisti che agiscono la percezione del presente reale al di là di dogmi o credenze o ideologie". Be', non solo non sarebbe vero, soprattutto non avrei detto proprio niente. Inoltre sarebbe pericoloso formulare un tale programma, perché, piano piano, mi potrei convincere che è proprio così, che questo è davvero il nostro indirizzo, la nostra intenzione, ed è l'indirizzo giusto, l'unico indirizzo giusto, quello che tutti dovrebbero seguire; se tu allora mi dicessi, a torto o a ragione, che il nostro indirizzo non è giusto, potrebbe andare a finire che ti uccido, perché siamo fatti in questo modo, perché si cade così facilmente nella stupidità, nel fanatismo, soprattutto in campi come questo. Quando ti avvicini a ciò che fai con una "piattaforma programmatica" è possibile che tu dimentichi quello che stavi facendo o la motivazione reale per cui lo stavi facendo - motivazione intima che non puoi esprimere - e scambi il tuo progetto con la tua motivazione. Il progetto allora diventa prioritario: lo devi difendere ad ogni costo, contro le difficoltà, contro altre ideologie. Così, parlando di obiettivi, ci possiamo mettere a litigare quando, magari, quello che facciamo, tu ed io, o io e lui, nasce dallo stesso impulso. L'obiettivo non c'è, o è segreto. Un albero: non ha un obiettivo, è una manifestazione in cui la vita si articola a suo modo, in qualcosa di estremamente complesso.

Quando una persona viene a vedere il nostro lavoro e, dopo, senti che sta in piedi accanto a te, come se ti dicesse: "Sì, capisco", allora respiri un po' più liberamente. Ma da qui a dire che il nostro lavoro serve... Chi serve? Serve alla società? Quale società? Tutto ciò è pericoloso. Qui bisogna essere lucidi: qual è la società che voglio servire? Qual è il mondo

che voglio servire? Forse il mondo che voglio servire è una persona.

30 novembre, terza giornata.

Domanda: Che cos'è un canto vibratorio?

Mario Biagini: Quando Grotowski e Thomas parlano di "canti vibratorii" si riferiscono a canti specifici, di natura rituale, per quel che ci riguarda provenienti soprattutto dai Caraibi o dall'Africa. Io non sono certo uno specialista di cultura e tradizione africana o caraibica, ed è bene essere consapevoli che il modo in cui noi ci avviciniamo a questi canti nel lavoro non è una ricostruzione del modo in cui questi elementi vengono utilizzati nel loro contesto tradizionale di origine. Ma Grotowski diceva che quando un canto di questo genere è cantato in maniera piena, il che non vuol dire a voce



28

alta, ma con le sue qualità vibratorie specifiche - nel senso della vibrazione sonora, del suono - e con gli impulsi del corpo a sostegno, è possibile pur non conoscendo il significato verbale delle parole del canto, percepire o comprendere il potenziale che vi è come codificato. Alcuni di questi canti - soprattutto nei Caraibi, o nei luoghi d'arrivo degli africani deportati - non sono nella lingua parlata quotidianamente dalla gente del posto: a volte chi li canta può anche non capirne del tutto le parole. Eppure, se la melodia è cantata in modo esatto, con le vibrazioni sonore e gli impulsi che le sostengono e danno loro vita, puoi come percepire di che cosa si tratta: c'è un aspetto per così dire oggettivo. Può essere interessante comparare i "canti vibratorii" con altri fenomeni, di natura diversa, come per esempio i mantra della tradizione indù o buddista. Il mantra è una specie di cristallo sonoro, una forma sonora molto precisa: se ripetuto per un tempo adeguato con la vibrazione sonora adeguata e con il giusto tempo-ritmo, può avere un effetto su di un individuo - sulla frequenza di alcune funzioni fisiologiche, per esempio la respirazione e il battito cardiaco, e poi, diciamo, sulla frequenza della mente. Anche un mantra ha una natura vibratoria. Una differenza tra i mantra e i canti presenti all'interno del nostro lavoro sta nel fatto che un mantra viene intonato quasi sempre - anche se vi sono eccezioni - mantenendo saldamente il corpo in una posizione statica e come cercando di frenare le funzioni; invece i canti attraverso i quali passa la ricerca condotta al Workcenter hanno bisogno di essere portati da un flusso di impulsi, di affondarvi le loro radici. Si potrebbe dire che hanno bisogno di essere radicati nelle azioni e reazioni organiche dell'individuo. Allora, per esempio, il respiro non è manipolato come nel caso di un mantra indù o buddista, non ci sono posizioni ma flussi di impulsi attraverso il corpo e sostenuti da questi impulsi il canto si sviluppa. Però, ci sono molte cose istruttive nella tradizione indù o buddista, soprattutto in ambiente tantrico, rispetto al tema della vibrazione sonora. Per esempio, una formulazione classica è: "se mantra e mantrin, cioè colui che recita il mantra, rimangono distinti, il mantra non funziona."

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

Se il mantra non è portato dalla 'forza dell'io', allora rimane un suono vuoto, cavo". Soprattutto in un ramo della tradizione tantrica, l'analisi è stata spinta molto lontano: si dice che ogni suono emesso da un bambino, da un animale, ogni esclamazione umana può funzionare come un mantra quando è riempita e pulsa della vita di quell'essere vivente. Per capire meglio: un uomo dice ad una donna: "ti amo". In queste parole può esserci - dico: "può" esserci... - come una vibrazione sonora, indissolubile dalle parole stesse, una vibrazione che porta in sé il senso, il desiderio, l'aspirazione di quella persona. Le parole "ti amo" allora non portano solo il loro significato, sono veicolo di qualcos'altro. È come se in "ti amo" il suono e il contenuto essenziale non fossero due entità diverse: mantra e mantrin non sono distinguibili. È solo un esempio, ma vedete, chiarisce che non si tratta di convincersi mentalmente che tra se stessi e mantra non ci sono differenze. Per questo nella tradizione indiana si dice che i mantra devono essere trasmessi da qualcuno che ne conosce praticamente il funzionamento, qualcuno che poi lavora con te perché questo cristallo sonoro entri dentro di te e diventi portatore di te stesso.

Mi ricordo una notte di agosto, ero rimasto in città, stavo leggendo un testo tradizionale indiano in cui si analizzava proprio il fatto che un mantra può essere vuoto e dunque inefficace, "come una nuvola che non porta la pioggia", oppure fare tutt'uno con la vita di chi lo pronuncia. La finestra della mia stanza era aperta, la via era deserta, la città era vuota: in quel silenzio ho sentito un suono che non riuscivo a riconoscere, un suono quasi terrificante, con un elemento ritmico, come un vitello che urlava felice, come se un vulcano cantasse. Ho impiegato diversi secondi a capire che cos'era: era una coppia che, qualche isolato più in là, faceva l'amore, era la voce di una donna, ma era come il suono della terra.

Domanda: Nel primo libro di Richards¹⁴ si fa riferimento a un "unico modo" di muoversi nascosto, codificato in un canto...

Mario Biagini: Non ero presente alla sessione di lavoro di cui parla Thomas in quel passaggio del libro (ho cominciato a lavorare con Grotowski nel 1986), dunque posso solo dirvi la mia opinione. Cerco d'immaginarvi la situazione: un gruppo di studenti più o meno motivati, in un seminario di due settimane, e Grotowski con i suoi assistenti. Grotowski lancia una proposta di lavoro, una proposta d'improvvisazione strutturata: deve indicare una possibilità, accennare ad una strada che potrebbe, per uno o due di quegli studenti, essere creativa, aprire una porta. Secondo me in quel caso, la proposta di cercare "l'unico modo di muoversi" codificato in un canto era come una sfida che Grotowski ha lanciato agli studenti che partecipavano al seminario. Un modo per provocare in loro una reazione, per spingerli a cercare in una direzione - ti dice: "Guarda, là c'è nascosto qualcosa, qualcosa di molto antico, scava, prova a cercarlo!". D'altra parte, Grotowski era davvero interessato ad una ricerca che portasse sugli elementi oggettivi presenti nei canti di tradizione: tra le altre cose, sugli elementi di comportamento, anche se non identificabili con ciò che s'intende nella tradizione teatrale occidentale con il "personaggio"; come se ogni canto potesse suggerire, anche indipendentemente dalle strutture culturali acquisite, un tipo di comportamento articolato e non un altro. Durante l'investigazione pratica sull'arte come veicolo, che continua ancora oggi, la ricerca e le scoperte connesse a ciò che Thomas chiama "azione interiore" hanno orientato il lavoro in una direzione che per noi, direi, forse era più essenziale, urgente. Se vedete il film girato da Mercedes Gregory nel 1989 su *Downstairs Action*, potete notare che ci sono molti passaggi estremamente dinamici, in cui il corpo è pienamente coinvolto, su un livello che parte dalla vitalità, legato alla piena disponibilità e freschezza delle

risorse vitali proprie alla gioventù. Se poi siete testimoni di *Action*, il lavoro attuale, potete accorgervi che quest'aspetto si è come rarefatto, o modificato: il lavoro si è sviluppato, è come se i canti stessi, col tempo, ci avessero insegnato che il canto può entrare dentro di te, e in modo molto potente, attraverso dei micro-adattamenti. Cerchi la strada verso il canto e verso l'"azione interiore" in un flusso di minuscole azioni, come accogliendo, lasciando entrare, accettando il canto. Questo dipende, potremmo dire, da come il canto cerca di entrare e di agire su di te. Un elemento fondamentale della tua struttura è: il canto deve riuscire a trovarti, a contattarti, ad aiutarti a lasciar ascendere qualcosa in te. Come? Ogni giorno troverai una strada che sarà come nuova, ogni giorno intonerai il canto in modo leggermente diverso, perché ogni giorno sarai diverso. Per un osservatore esterno però, questi micro-adattamenti all'interno della struttura possono essere del tutto invisibili.

Domanda: Come si imparano questi canti?

Mario Biagini: Nel nostro lavoro, chi conosce il canto, ed ha più esperienza di te, te lo insegna. Come? Lui canta e tu canti con lui, esattamente la stessa melodia, seguendo e cantando ad un volume molto più basso e cercando di essere esattamente in sincronia nella pronuncia delle parole e del ritmo. Il ritmo, nel nostro lavoro, non segue una scansione temporale stabile, fissa, quale potrebbe essere quella dettata da un tamburo o da un metronomo. Il ritmo è dato dalla fluttuazione del processo che il leader del canto cerca di attuare in sé, e dalle sue esigenze in relazione a questo tentativo. Come è necessario un adattamento continuo del corpo, così devi anche come imparare ad adattare (si tratta di fluttuazioni lievi) il tempo-ritmo di quello che stai facendo - dunque anche il tempo-ritmo del canto - in modo che il canto abbia una possibilità di agire su di te, trovandoti disponibile. Il tempo-ritmo allora è più simile ad una cascata, un'onda: cambia leggermente, e tu, se stai seguendo il leader di un canto, devi stare molto attento. Mi ricordo di una sessione di lavoro, molti anni fa, quasi agli inizi - stavo cantando con Thomas, lo seguivo in un canto, e come in una sfida mi dissi: "Questa volta non mi scappa, in ogni secondo sarò in sincronia e intonato con lui". Non so come e perché ma per qualche momento ci riuscii davvero, tutta la mia attenzione era diretta ad essere in sincronia nella pronuncia delle parole, nel ritmo, nelle micro-modulazioni della tonalità, nelle fluttuazioni della vibrazione, fino a che, improvvisamente, mi resi conto che siccome tutta la mia attenzione era lì, diretta verso Thomas, dentro di me stava succedendo qualcosa a mia insaputa, forse proprio perché "a mia insaputa": la mia attenzione era diretta ad un compito preciso, al di fuori di me, così non c'era auto-osservazione, e un aspetto dentro di me era diventato come libero di reagire. Ma nell'istante in cui me ne sono accorto, sono andato fuori ritmo e tutto è finito. In quell'episodio però c'era come un'indicazione: l'essere precisi può avere realmente una funzione, non è qualcosa che vale di per sé.

Questo tipo di precisione ti richiede uno sforzo costante, ogni secondo per tutta la durata della struttura in cui lavori (ad esempio l'opera attuale, *Action*, dura circa un'ora). Poi, col tempo, magari in sessioni di lavoro distinte dal lavoro su *Action*, cominci a cantare guidando tu un canto e la persona con un po' più di esperienza sta fuori, ascolta e guarda, e in un certo senso segue quello che succede dentro di te: per esperienza ha come una sensibilità, come se potesse quasi sentire dove il processo in te è bloccato, dove qualcosa fa ostacolo. Allora magari ti dice: "Lascia andare la mano sinistra, ora fai un passo, ora segui". Non ti spiega perché, ti fa fare. Tu fai, senza chiederti il motivo - ti fidi, fai ciò che ti dice di fare senza esitazioni, e qualcosa succede: come se tu avessi

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

tolto un sasso dal ruscello, e l'acqua potesse ora scorrere.

Domanda: Che tipo di rapporto intercorre tra gli uomini di teatro e gli studiosi di teatro?

Mario Biagini: Se la tua vocazione è quella dell'analisi del reale, mi sembra che dovresti dirti che, inevitabilmente, il reale ti resisterà. Se uno dei campi d'indagine dello studioso di teatro è l'attore, se il lavoro dell'attore è il suo reale e il compito dello studioso è analizzare questo reale, non solo la natura ma in un certo senso anche la funzione del reale, in una relazione dialettica, in un possibile dialogo, è offrire resistenza all'analisi. Le due vocazioni, in un certo senso, sono come avversarie e il fatto che lo siano è di per sé una fertilità possibile nel rapporto. Tutto quello che abbiamo detto ieri sulle azioni fisiche ha realmente senso per un attore? Ciò che noi chiamiamo qui adesso una "partitura" rappresenta la totalità del mestiere dell'attore? Il mestiere dell'attore è costituito da una serie di tentativi, di sforzi più o meno intensi per toccare qualcosa che lui stesso non conosce, per vivere questo qualcosa e, in certi campi dell'arte, per renderlo anche fruibile a un osservatore o spettatore. Per toccare questo qualcosa di cui è difficile parlare, per avvicinarsi, l'attore fa dei tentativi. Ora, questi tentativi non possono essere ricondotti ad una tecnica specifica. Voglio dire che non esiste nessuna tecnica che di per sé funzioni, non esiste nessuna tecnica grazie alla quale tu, prima di cominciare un lavoro, puoi essere sicuro di portare quel lavoro a buon fine. La tecnica perfetta non esiste. Esistono molte tecniche, arginamenti alle difficoltà, maniere per eliminare certi blocchi; ma nel momento in cui un blocco viene eliminato se ne crea un altro. E gli ostacoli, i blocchi psicologici, fisici, ecc. per loro natura si trasformano l'uno nell'altro e per loro natura cambiano di continuo. Una volta eliminato un blocco fisico, se ne crea un altro. Un attore crea un frammento e il suo regista gli dice: "Sì, questo è buono, rifacciamolo!". L'attore prova a rifarlo e, provando, si accorge di non riuscirci, di non esserne capace: di trovarsi in un'impossibilità. Allora, giorno per giorno, insieme al suo regista e ai suoi colleghi, cerca di sviluppare dei modi di fare per poter rivivere quello che ha fatto. Per esempio, costruisce una partitura, memorizzando una serie di piccole azioni, di dettagli, associazioni ("Quando facevo così in quel frammento era come quando da piccolo tornavo a casa, al crepuscolo, il cane mi aspettava sotto quell'albero, e io mi nascondevo dietro il cespuglio per farlo venire da me..."), come dei punti di riferimento, come se gettasse delle ancore qui e là. Ecco, come gettare delle ancore, come cercare di creare dei punti fermi in un oceano in cui non ci sono elementi fissi e stabili, perché la materia su cui si lavora è fluida, è legata alla vita e la vita per sua natura cambia sempre. Così dopo qualche tempo l'attore ha una partitura più o meno completa. Ripeto, sto parlando di una partitura non di forme e di movimenti, ma di *intenzioni, azioni e reazioni*. Allora, a questo punto può essere che la partitura più o meno funzioni, che sia il più vicino possibile a ciò che l'attore ha fatto quel giorno. Ebbene, anche la partitura in sé, è qualcosa che forse funziona un giorno, forse il giorno dopo non funziona. Per "funziona" voglio dire che è "di aiuto" per avvicinarsi a quell'atto del primo giorno. In realtà, molto dipende da quanto bisogno ha la persona di rivivere quel momento, di compiere di nuovo quell'atto. Da quanto forte è il suo desiderio. Se l'esperienza in quel frammento che ha creato quel giorno è importante per lui come essere umano e dunque lui vuole riavvicinarsi, toccare di nuovo quel flusso, lasciarsi riattraversare da quella vita che ha sentito, allora troverà delle maniere per farlo. Ma queste maniere, all'interno della struttura, non saranno mai esattamente le stesse, quello che ha funzionato oggi forse domani non

funzionerà di nuovo. Forse sì, forse no. Allora, che fare? Come dicevo ieri, nel nostro lavoro la struttura non è mai di natura formale, si tratta piuttosto di *arrivare* alla forma, sempre ogni volta di nuovo, *facendo* realmente e semplicemente. Per esempio: durante la mia linea di azione ad un certo punto cerco un contatto con lei, che sta al mio fianco; lei non sarà mai esattamente nello stesso luogo, la nostra relazione nello spazio sarà leggermente diversa ogni giorno; dunque quello che dovrò fare per guardarla negli occhi, formalmente sarà diverso. Ma questo è un livello ancora molto grossolano, la realtà è più complessa. Un giorno, appena ci guardiamo, subito riesco a catturare la sua attenzione, e lei reagisce immediatamente alla mia proposta di connessione. Un altro giorno invece forse sono stanco o forse lei è un po' più lenta, forse è arrabbiata, e nel momento in cui mi avvicino è come se fosse lontana: forse, quel giorno mi ci vorranno due secondi in più per stabilire un ponte di contatto, per fare in modo che mi veda. Qual è la partitura? Non è il movimento - volgere la testa, inclinare il corpo facendo un passo nella direzione opposta. La partitura consiste nel fatto che voglio avere un contatto, magari in vista del frammento seguente, o in relazione ad un altro collega.



Qual è il pericolo? Che, data una partitura, io sia poi certo che funzionerà da sola, e che dunque mi sia sufficiente passare per quei punti di riferimento per compiere pienamente ciò che ho da fare. Quei punti di riferimento sono solo puntelli. Sono come le articolazioni di uno scheletro, la cui esistenza è in funzione della carne che sostengono. Se solamente "eseguo" la partitura come qualcosa di distinto dal mondo per così dire interiore, c'è il rischio di un approccio mentale, di un fare "diviso": "Adesso mi giro verso di lei, ora la sto guardando, ora siamo in contatto...", come descrivendo nei miei pensieri ciò che invece dovrei semplicemente fare, con tutto me stesso.

Tempo fa, qualcuno ha domandato a Thomas se è possibile strutturare una linea di pensieri. E certo che è possibile. Non è tanto questo il punto. Il punto è se funziona o meno. Un attore può strutturare una linea di pensieri come elemento fondamentale di un frammento di azione, ma attenzione: anche una linea di pensieri può essere strutturata e poi eseguita in modo del tutto formale. Esattamente come, formalizzandole, si trasformano azioni fisiche e intenzioni in gesti e movimenti vuoti, così si possono trasformare contenuti associativi e intenzioni in formule e frasi mentalizzate, sterili, separandole dagli impulsi - dalla totalità - cui sono organicamente legate. Puoi fissare addirittura le parole da pensare in ogni momento della tua partitura, e ripeterle come una macchinetta, e probabilmente non funzionerà; oppure puoi fissare non che cosa pensi, non le parole che pensi, ma verso che cosa sei orientato, verso che cosa tendi, a che cosa "in-tendi", qual è la tua intenzione. Ed è chiaro che, giorno dopo giorno, la forma che prenderanno i tuoi

30

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

pensieri cambierà, come cambieranno i movimenti e il tempismo: cercando un contatto con lei, i miei pensieri saranno ogni giorno un po' diversi, come saranno leggermente diversi i miei movimenti e il tono della mia voce, perché lei sarà differente, e io pure. La struttura è la stessa, le intenzioni sono le stesse, ma qualcosa di formalmente dissimile dal giorno prima potrà apparire. Uno di voi poco fa diceva che un'azione arriva ad aver valore a livello teatrale soltanto quando è artificiale, composta e formalizzata. Non sono d'accordo, perché fortunatamente in teatro non esiste "solo così", o "solo se": ogni persona è diversa, ogni attore è diverso e ogni attore ogni giorno, ogni minuto, è diverso. Fidandosi di un approccio unicamente tecnico o comportandosi come se la sicurezza che dà una struttura fosse di per sé sufficiente, si può perdere col tempo la vita di quella stessa struttura, perché si cesserà di cercare al suo interno ogni giorno la via - che non si conosce una volta per tutte - per fare pienamente. Non si tratta solamente di "eseguire" una serie di movimenti uniti ad una serie di pensieri. Si tratta di rivivere un attimo di vita, in qualche modo. Ma come? Lì non c'è tecnica possibile, ci sono delle tecniche. L'attore deve essere, da un certo punto di vista, estremamente rapido e cosciente delle difficoltà.

Quando per me il rigore, la struttura, l'artificialità nel senso alto della parola, acquistano tutto il loro senso? Quando la forza della vita che scorre dentro un attore è forte, quando davvero in lui succede qualcosa. È ciò che dicevo poco fa in relazione ad un altro tema: la vita farà sempre resistenza ad una struttura; fa resistenza perché vuole uscire, è più grande, è più piena. Ma non tutto ciò che è preciso, strutturato, rigoroso, ha di per sé valore teatrale e artistico. Un attore può imparare alla perfezione delle tecniche efficaci e raffinate ma, una volta in scena, ciò non basta: magari vedi uno con una tecnica incredibile ma non c'è nient'altro, vedi soltanto una scimmia ammaestrata. Per quel che mi riguarda, l'armatura della tecnica, dell'artigianato, ha senso se protegge una carne viva. La sostiene: paradossalmente, come contraddicendola, le dà forza. E la difende di fronte al mondo.

Siccome ciò che succede in un attore - oppure nella relazione tra due attori, o tra attore e spettatore - è estremamente complesso, cercando di analizzare verbalmente la materia dell'agire performativo, cercando di capire dall'esterno ciò che succede nell'attore o in chi agisce in modo strutturato con la totalità delle proprie risorse, si arriva ad una complessità concettuale che rischia di essere più povera e ridotta della realtà. Quando si parla di una struttura di azione o del lavoro di un attore in generale, si può arrivare senza volerlo a considerare questa struttura, o partitura, alla stregua di un congegno meccanico: c'è questo, questo, poi questo e questo, tanti elementi che si combinano creando la circostanza performativa. Purtroppo non è così, il lavoro dell'attore non consiste solo di composizione, né è un lavoro di sola ingegneria. Questo è un dato di fatto, in certi ambiti teatrali. Neanche il lavoro di un ballerino è ingegneria: per quanto si possa guardare ad una coreografia come a qualcosa di estremamente preciso, di quasi matematico, ad occhi attenti la presenza in scena del danzatore sarà diversa ogni giorno, un giorno sarà migliore di un altro, il giorno dopo invece sarà più scadente - eppure il danzatore fa le stesse cose, esegue la stessa coreografia, ma un giorno è come se volasse, un altro è come se facesse strani esercizi ginnici. E qual è la differenza? Com'è formulabile concettualmente? Non lo so. Il che non vuol dire che da parte dell'analisi storica o teorica ci debba essere una specie di resa senza condizioni, come se non si potesse dire nulla di valido, di reale. Ma trovare questo modo di accostarsi alla realtà, senza arrendersi né alla fatica né alla facilità delle ideologie o delle dottrine, delle consorterie artistiche o estetiche, senza radunare materiale per dimostrare tesi accettate come valide in partenza, forse

è compito vostro. Sono convinto che, a volte, basterebbe riuscire a guardare con gli occhi aperti.

Ho letto tempo fa una definizione di che cosa sia un'azione efficace, teatralmente parlando - cito a memoria: l'azione efficace e reale è un'azione "cosciente e precisa". Ma il fatto che la struttura copra solamente un livello del lavoro dell'attore è chiaro quando vedete due attori che agiscono in relazione: ciò che fanno può essere estremamente semplice, eppure non puoi descriverlo esattamente - loro stessi non possono, non sono capaci di descrivere quello che stanno facendo il loro corpo, la loro voce, il loro cuore. Un'analogia: due persone che fanno l'amore non sono mentalmente coscienti di tutto ciò che fanno, dei loro movimenti o dei loro impulsi. Un essere umano che cerca di fare l'amore mantenendo tutto il proprio agire all'interno della sfera consapevole, osservandosi, agisce come una specie di burattino - il suo comportamento avrà qualcosa di strano, di grottescamente artificiale: la sua coscienza non può contenere tutto quello che succede in quel momento, c'è dell'altro. Quando fai l'amore, non solo stai facendo qualcosa di diverso dalla quotidianità, tu stesso sei diverso. Per esempio, in quel momento, non hai paura di come ti vede la persona che è con te, non hai paura di come ti giudica. È come un'esplosione, una mancanza di paura, sì, una libertà. In quel momento non pensi neanche a come sei visto, sei indifeso: sai, o senti, di non aver bisogno di nessuna difesa. Nella vita normale abbiamo di continuo la necessità di porre barriere tra noi e gli altri, delle difese. Forse in teatro c'è una possibilità: farne a meno. Come diceva Grotowski già molti anni fa, forse in teatro si può smettere di recitare.

Un attore non è necessariamente cosciente di ciò che fa il suo corpo, di ciò che la sua mente pensa, di ciò che il suo cuore sente. Anzi, questo modo di osservare le varie funzioni e di dividerle in compartimenti stagni spesso può essere un ostacolo alla creatività. Mi si può obiettare che l'esempio della coppia che fa l'amore è poco calzante, trattandosi di un'esperienza reale, mentre il materiale proprio al lavoro d'attore in fondo è qualcosa di fittizio. Be', sempre più spesso sento dire che ciò che un attore fa in scena può essere completamente vuoto, non corrispondere ad un'esperienza reale e funzionare lo stesso. Tutti voi conoscete la tesi de *Il paradosso dell'attore* di Diderot: non è importante che vi sia un'identificazione dell'attore con la logica del ruolo o con il personaggio - in altri termini, che l'attore viva un'esperienza reale in scena; l'importante è che l'attore faccia vivere quell'esperienza allo spettatore. È una delle vie alla creatività, e può arrivare a livelli straordinari. Ma ci sono anche altri modi di fare teatro, in cui ciò che un attore fa non è vuoto, non è frutto di finzione, e forse questo è vicino a ciò che cercava Stanislavskij. Forse è addirittura possibile andare oltre, verso ciò che è più pieno della vita reale, o della vita di tutti i giorni. A volte è per questo che un attore fa questo mestiere. Penso che fosse questo ciò che cercava Grotowski. Qui, dal punto di vista dell'attore, la soddisfazione dello spettatore passa in secondo piano. In quella che Grotowski chiamava linea "organica"¹⁵, la struttura non è la messa in coscienza della totalità del comportamento scenico. La struttura concerne i punti di contatto tra il palpabile e l'impalpabile, tra ciò che dipende dalla mia volontà e che cade all'interno della sfera della coscienza e ciò che non sottostà alla mia volontà consapevole. L'attore è cosciente delle sue intenzioni, che vanno verso l'esterno (intenzioni che forse sono suscettibili di risvegliare in lui intenzioni e reazioni segrete, intime, che sono la radice viva, il nucleo fondamentale, caldo del suo atto), ma il modo in cui l'intenzione passa nel corpo attraverso l'agire, passa nella voce, passa nello spazio, passa nel partner... Tutto questo processo non è pienamente cosciente. Nel momento in cui lo diventa, si rischia di ritrovarsi tra le mani una forma vuota.

I GIGANTI DELLA MONTAGNA



Inoltre, quando trattengo il livello delle mie azioni sul piano cosciente, mi muovo, parlo, faccio solamente secondo modi che già conosco, che sono già registrati nel mio bagaglio di conoscenze tecniche, professionali o umane. Non esco da lì. Ma il campo del reale, della vita, è molto più vasto di questo quadratino. Una delle avventure, delle tentazioni proprie al mestiere dell'attore è uscire fuori dall'area del noto, avvicinarsi ad un territorio ignoto, che quasi ispira timore. Anche per questo si ha bisogno di una struttura, perché almeno sai che in ogni caso la prossima cosa da fare è questa, sai qual è la tua prossima

intenzione: nell'oceano senza punti di riferimento hai posto delle boe, non ti perdi. Notate, per piacere, che non sto dicendo che un attore si debba comportare in modo incosciente - sono sicuro che avete già visto fare delle improvvisazioni in stile cosiddetto "grotowskiano": persone che si buttano per terra, urlano, sbattono tra loro facendosi a volte anche male, perdono coscienza di ciò che sta loro intorno e dei loro partner, come sommerse da contenuti inconsci. No. Si tratta di creare una base solida, che ti dia la sicurezza di non perdere il filo: sai che dopo questo viene questo, poi questo, poi questo, anche se tra qui e lì c'è da percorrere tutta una strada che non conosci. Cosa c'è tra due punti della tua struttura vicinissimi tra di loro, A e B? Basta fare un passo per andare dal punto A al punto B. Eppure tra A e B c'è tutto un mondo, perché tra A e B ci sono io, o meglio c'è tutta la mia assenza di me, e tutto lo spazio che ho per trovarmi. "Dove sono? Dove sono?": è una domanda continua. La via per andare dal punto A al punto B della struttura, la transizione tra questi due punti vicinissimi nello spazio e nel tempo, è in qualche modo il segreto per mantenere viva una partitura, ma devi renderti conto che è una strada da tracciare nuova ogni giorno. Questo vale anche per il cosiddetto lavoro sulla memoria. Si dice spesso che, al Workcenter, molti frammenti di azione sono basati su ricordi personali: si tratta realmente di avvenimenti della vita trascorsa che vengono come riattualizzati? È realmente così? Forse non più, forse adesso si tratta piuttosto di uno dei possibili tentativi per poter vivere di nuovo un'esperienza apparsa nel lavoro. Per esempio - ora sto parlando specificamente del nostro lavoro: una persona inizia un canto e... dall'esterno ti riesce difficile analizzare la transizione, ma quasi di botto è davvero come se il canto si riempisse di una sostanza, cominciasse a cantarsi; tu che stai nella stessa stanza e guardi, ti accorgi che è come se il canto fosse diventato per la persona che canta come un partner, e cantasse con lei; questa persona ora si muove in tutt'altro modo, c'è qualcosa di fluido, senza sforzo, e come una specie di trasparenza, la persona stessa è come trasparente, addirittura il modo in cui la luce si riflette sul suo corpo cambia, come se la pelle accettasse la luce diversamente. Poi, tutto questo finisce e la persona torna come prima, ma rimane in lei e nello spazio intorno come un'eco di ciò che è successo. Bene. Diciamo che vogliamo cominciare gentilmente a strutturare alcuni dettagli per poter dare alla persona la possibilità di approfondire il suo approccio a quel canto. E, allora, per esempio, lei dice "Quando facevo così, mentre cantavo, era come se mi stessi ricordando, in azione, di una volta che ero insieme a mia nonna: lei è caduta e si è messa a ridere, e anch'io mi sono messa accanto a lei per terra, ridendo, e giocavo a rotolare". Come se... Quel ricordo, in qualche modo, per qualche motivo misterioso, funziona da ponte con ciò che stava succedendo in quel

momento dentro alla persona: ciò che stava avendo luogo non era legato a quel ricordo, in realtà la persona non sa a che cosa era legato. Ma attraverso quel ricordo, che diventa in azione parte integrante della struttura, è possibile come tracciare un sentiero da ciò che è conscio, evidente, controllabile, e ciò che invece non lo è, ciò che appartiene ad un ambito più vasto, non necessariamente inconscio, ma non riducibile al mondo dei nomi, e che era apparso durante la prima volta. Con il tempo, dopo molti anni di approfondimento e lavoro su di uno stesso frammento di azione di questa natura, la struttura - nel senso di ciò che viene compiuto - si approfondisce, ma è come se quel ricordo che serviva da trampolino per tracciare il sentiero non fosse più indispensabile (o lo fosse solamente in certi momenti di crisi); come se il sentiero stesso adesso ti conoscesse, ti riconoscesse, e tu potessi avvicinarti a lui attraverso la linea di azioni senza l'intermediario del ricordo. Come se, percorrendolo giorno dopo giorno con la guida, per così dire, del ricordo, il sentiero stesso cominciasse ad essere realmente tracciato. Ciò che sto cercando di formulare è delicato e complesso, è qualcosa che solamente oggi posso cominciare ad articolare in parole, dopo molto tempo di lavoro. È un argomento che, da solo, richiederebbe molto spazio. Per adesso vorrei solamente aggiungere che questo approccio, che tende a creare come un ponte, un passaggio o un'osmosi tra l'orizzonte conscio e, diciamo, la vita interiore, oltre ad avere un posto nel processo di strutturazione, con gli anni può anche aiutarti nel momento stesso in cui fai qualcosa di nuovo, quando per esempio stai creando un nuovo frammento di azione.

Dunque, sono convinto che esistano delle tecniche, che possono essere di aiuto in certi momenti, ma è fondamentale essere svelti, svegli, pronti ad abbandonarle. Non da un giorno ad un altro, ma di secondo in secondo. Mentre lavori cerchi, provi, tenti una strada, un'altra, un'altra: "Come fare?". Essere pronti ad abbandonare una tecnica, a trovarsi senza armi in mano. Questo vuol dire che, in certi campi, gran parte di quel che succederà in una data situazione dipende non solo dalla competenza professionale, ma anche dal materiale umano.

La direzione dell'attenzione, del tuo sguardo, può essere molto importante. Quando un attore giovane fa una scoperta nel suo lavoro, vedi che qualcosa dentro di lui si sveglia, diventa vivo. Nei giorni seguenti, sarà ansioso, preoccupato, perché pensa che ci si aspetti da lui che questo qualcosa rinasca di nuovo, che lui sia capace di riviverlo. Allora il suo sguardo, la sua attenzione, possono volgersi verso l'interno, a ciò che succede o non succede dentro di lui, e l'attore può iniziare ad osservarsi. Ma il processo interiore è qualcosa di molto delicato, è come una creatura timida: se la guardi direttamente, scappa. È necessario allora creare le condizioni nelle quali l'attore abbia l'opportunità di dirigere la sua attenzione altrove, sui compiti che ha in relazione ad un suo partner per esempio. Può anche essere necessario liberarlo dall'aspettativa, dal dovere. Per aiutarlo non esistono ricette: la tua responsabilità, nel momento in cui provi ad aiutarlo, è essere sensibile ai suoi bisogni e alle sue possibilità. Rispetto a questo problema dell'auto-osservazione vorrei anche parlare di un tema legato ad un aspetto molto importante nel nostro lavoro sui canti di tradizione. È difficile da formulare. È come una specie di movimento dentro: il primo apparire di, per esempio, un'emozione è come un moto senza nome, come una forza. Solamente nel momento in cui le do un nome ("questa è gioia, questo è dolore"), diventa una mia emozione. Nel momento immediatamente precedente non era mia, era come un moto, un movimento della natura, qualcosa che passava attraverso. Nell'attimo in cui guardo questo moto, e lo identifico, diventa qualcosa di personale, cui posso anche affezionarmi - come dire? -

32

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

attaccarmi. Mi sembra che esistano vari tipi di moti: ce ne sono di più legati, per esempio, alla vitalità, ovvero alla sopravvivenza, agli impulsi fondamentali, alla sensualità. Altri sono più sottili, difficilmente percepibili, come un vento leggero è difficile da sentire camminando velocemente. Tutti sono come carburanti: sono davvero forze, slanci o moti che possono dirigersi in una direzione o nell'altra. In quel primo apparire sono come un fremito, qualcosa di percepibile, palpabile. E forse, tutte queste forze o energie, possono essere sostegno per un certo tipo di lavoro. Di solito, queste forze si dirigono verso il loro nutrimento specifico in maniera automatica, molto velocemente: la paura si dirige verso un oggetto, la rabbia verso un altro, la forza più legata alla vitalità verso un altro ancora. Questa messa in moto è istantanea, fulminea: non è dettata da ciò che tu vuoi a livello cosciente, ma da ciò che loro vogliono. Immediatamente inoltre, ciò che percepisco come "io" s'identifica con questi moti e presta loro tutte le sue funzioni. Ma se potessi rimanere in quel loro primo apparire... Forse, c'è un modo in cui queste forze, che sono spesso in lotta tra loro, possono trovare nutrimento non nei loro obiettivi immediati, possono cercare non tanto il proprio appagamento quanto una specie di riconciliazione fra di loro. Come se, servendo qualcosa che è al di sopra di loro, si disponessero lungo un asse, come creando un sostegno, una scala. E su questa scala, qualcosa può salire e poi discendere. L'avvicinarsi a questa scala ha bisogno di essere sostenuto da una competenza artigianale.

L'abilità artigianale è un territorio in comune tra l'arte come veicolo ed il teatro. Riguardo a questo aspetto dell'artigianato, attenzione: c'è una differenza sostanziale tra un artigiano e un ingegnere. Il lavoro dell'essere umano in azione non è ingegneria, non lo si può smontare e rimontare con bulloni, viti, chiodi, aste e leve; non se ne possono individuare i fulcri nascosti, le intenzioni segrete. È più simile al lavoro di un giardiniere. Il giardiniere non sa spiegarti a parole come fa a far crescere quelle cipolle così grandi. Tu pensi di fare esattamente le stesse cose che fa lui, ma alla raccolta le tue cipolle sono più piccole e striminzite. Tu gli chiedi: "Ma perché, se ho fatto come hai fatto tu?" e lui borbotta qualcosa a proposito della terra del tuo campo e se ne va: - non può spiegarti. Sa come si fa ma non può dirtelo. Potrebbe insegnarti, ma dovresti lavorare con lui, nel suo orto. Nell'analisi, penso si debba tenere in conto che ciò che fa un attore non è ingegneria. Se spezzetti una mela, ne guardi un frammento al microscopio o lo sottoponi ad uno spettrografo, non ne saprai di più sul suo sapore: lo saprai se e quando la mangi. Non voglio dire che, per analizzare e comprendere il lavoro dell'attore dovete diventare voi stessi attori; non di meno dovete confrontarvi con una complessità. E non sarà attraverso la complessità delle formulazioni concettuali che toccherete la complessità del reale. Attraverso che cosa vi potrete avvicinare non lo so, ma spesso noto che un libro, per esempio un saggio di analisi storica, mi colpisce quando fra le righe percepisco qualcosa di vivo. Sarà una deformazione professionale, ma l'analisi più minuziosa e dettagliata, quasi gesuitica, di un processo, che corrisponde quasi a quello che succede, se è morta non mi dice niente. Sento che quell'analisi, per quanto possa approssimarsi al flusso del reale, resterà sempre a migliaia di chilometri di distanza dalla comprensione perché le manca qualcosa di fondamentale. A volte invece percepisci in un testo scritto non solo una reale competenza, ma anche una posta in gioco, un'implicazione dello scrivente. Sono convinto che anche in questo campo potrebbe valere quello che Grotowski diceva: "Qual è la tua tentazione essenziale? Che cosa ti tenta?" Mantenendo desta la propria tentazione, come una parte dell'anima che non si lascia intorpidire dal tempo o dalla vecchiezza, ogni lavoro o sforzo umano può diventare

un mezzo per interrogare il proprio destino, per porsi delle domande.

Domanda: Mi sembra che la posizione dell'attore e dello storico siano diverse. Se ciò che fa l'attore deve "funzionare", il compito dello storico è "sistemare le conoscenze"...

Mario Biagini: Se pensi che questo sia il compito dello storico... Non voglio farne un problema dottrinario (sebbene mi sembri che, dai tempi di Hegel, l'approccio allo studio teorico dei fenomeni abbia pur fatto qualche passo in avanti: se "conoscere vuol dire: far riferimento al noto, comprendere che una cosa sconosciuta è la stessa di un'altra conosciuta" allora davvero non possiamo andare molto lontano) diciamo solo che in questo caso ciò cui resisto è la sistematizzazione delle conoscenze. Inoltre: non tutto quello che chiamiamo "conoscenza" e che è suscettibile di sistematizzazione è realmente conoscenza, altrimenti ogni saggio, in ogni campo, rappresenterebbe un passo in avanti per il pensiero, per la comprensione del mondo e delle relazioni umane. E non mi sembra che sia così, sfortunatamente.

Mi ricordo che Grotowski diceva che, quando aveva fatto i colloqui con i professori del Collège de France allorché fu proposto come docente, le persone con cui si era inteso subito parlando del suo lavoro erano gli studiosi appartenenti al campo delle scienze esatte. Quando Grotowski parlava loro delle azioni fisiche, della ricerca e della creazione del personaggio, del "come se" di Stanislavskij ed anche di altri aspetti del proprio lavoro, i fisici per esempio dicevano: "Ma certo, è chiaro, è come quando noi diciamo che un elettrone si comporta in certe circostanze come se fosse un'onda, in altre come se fosse una particella. Non lo è ma è come se...". Uno di voi mi ha chiesto: "Ma allora, come deve comportarsi uno storico del teatro?" Non ho nessuna soluzione da offrire, penso che dovremmo lottare per scoprirlo. Credo che uno storico debba, per sé, per i suoi colleghi, per la materia del suo studio, creare dei momenti di provocazione, delle sfide. Se stai cercando di capire ciò che è stato hai a disposizione testimonianze scritte o iconografiche, materiale in un certo senso muto: tu lo interroghi e lui non ti risponde. Se invece ti occupi di ciò che è, allora è come se fossi di fronte ad un animale non addomesticato, una bestia che cambia forma continuamente. Puoi anche, se vuoi, bloccarla in un angolo e dirle: "Ah, sei così!", ma un secondo dopo non lo sarà più. E se l'addomestichi nella tua mente o nel tuo lavoro, te ne allontani. Ma giustamente tu chiedi: quale può essere un modo, una via, un approccio? Ci può essere un'analogia con un certo lavoro d'attore: un attore si avvicina ad un elemento del suo lavoro (per esempio un canto o un frammento di azione), e mentre si avvicina, dice a se stesso: "A dispetto di tutta la mia competenza, io di questa cosa non so niente, non so come fare, è sul momento che devo trovare come avvicinarmi". Ti avvicini a qualcosa e sospendi il tuo giudizio. Ti avvicini sapendo che non la conosci, che non sai come reagirà quando la toccherai. Un approccio possibile è quello del contatto diretto, personale. Se ti occupi di temi che sono presenti e vivi all'interno del lavoro di un artista vivente, per prima cosa cerca di assistere il più possibile e in molti modi diversi al suo lavoro. Poi vai da lui e gli dici: "Guarda, ho pensato che forse è così". E lui ti dirà: "No, dal mio punto di vista non è così." Forse potrete allora iniziare un dialogo, un'interazione creativa, magari lui ti darà qualche elemento



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

in più su cui lavorare. Mi dirai che tutto questo è ingenuo, che lo studioso deve mantenere una posizione oggettiva... Ma sinceramente vedo pochi studiosi realmente implicati nella ricerca sul campo. Il mio unico consiglio è: se studi dei fenomeni teatrali viventi, vai a vederli da vicino, il più possibile, guarda di che cosa si tratta, non fidarti dei soli libri, leggili come se cercassero di imbrogliarti, come se non volessero rivelarti il loro segreto. Quando vai a vedere il lavoro di un gruppo teatrale, di un regista o di un attore, cerca di essere uno spettatore vergine, qualcuno che si lascia, in qualche modo, travolgere da ciò che vede. Fottitene della pretesa "oggettività" dello studioso, se è solo un pretesto per non correre rischi. E non pensare, prima di vedere, o immediatamente dopo: "Ah, già so". Questo è un problema che un regista, da parte sua, deve affrontare ogni giorno: vede il materiale degli attori, tutti i giorni osserva quella stessa struttura; dopo tre mesi la conosce a memoria, sa che dopo questo dettaglio c'è quello e poi quello e quest'altro. Potrebbe indicarne i ritmi senza vedere. Però tutti i giorni deve fare uno sforzo cosciente per vedere da capo, di nuovo. In questo Grotowski era incredibile. Uno sforzo cosciente come di azzeramento della memoria: vedere per la prima volta. È difficile. Vedere per la prima volta, vedere senza preconcetti: come una specie di passività all'erta, di passività attiva, sei attento a quello che succede di fronte a te, non vi proietti quello che vorresti succedesse, i tuoi fantasmi o i tuoi desideri, ma semplicemente vedi quello che ti sta di fronte. È una questione d'esperienza, non conosco nessun tipo di tecnica che ti può aiutare. Come non c'è nessun tipo di tecnica o di formula per essere capaci di riconoscere quando un attore è vivo in ciò che fa. Col tempo, piano piano, cominci ad accorgerti che c'è come una sostanza che fluisce intorno a lui.

In seguito, domandati se hai degli strumenti che sono atti ad analizzare, a descrivere, ad avvicinarti in maniera teorica a ciò che hai visto. Vedi quali sono gli strumenti che possiedi e, anche riguardo agli strumenti, rimani critico. Forse te li devi creare, gli strumenti, i linguaggi. A questo punto si pone anche il problema di una terminologia condivisa. La parola "energia", per esempio: come abbiamo visto ieri, la si può utilizzare in ambiti diversi, con significati diversi. Anche il termine "azione fisica" è passato nel linguaggio di numerosi registi ed attori, ed è diventato un termine condiviso in molti ambienti teatrali. Nondimeno sono convinto, per quello che vedo e leggo, che gran parte delle persone che utilizzano la formula "azione fisica" nel loro lavoro, pratico o teorico, non comprendono che "azione fisica" non vuol dire movimento, lavoro fisico. In certi casi, se vedono una persona che fa un movimento e una che fa un'azione fisica non percepiscono la differenza. Allora, c'è la questione della percezione. È necessario o no per uno storico essere capace di distinguere, non sulla pagina ma in quello che succede di fronte a lui, nei fatti, tra un movimento e un'azione fisica? Se è necessario, vuol dire che deve avere un certo tipo di allenamento, osservare molto, veder lavorare attori e registi, senza fare finta di essere un attore o un regista, né guardando dal punto di vista dell'esperto - ma semplicemente guardare, e cercare di comprendere perché il regista dice all'attore in quel momento che quello che fa non va bene. Per percepire la differenza tra movimento e azione, devi sviluppare una certa capacità. Come non si nasce bravi attori, così neanche si nasce fini percettori. Alcune persone forse sì, altre no. Mi ricordo che, con Grotowski, spesso non capivo che cosa intendesse quando diceva che un frammento era vivo e un altro, invece, morto. Solo con gli anni ho cominciato a vedere. Non è che capisci, ma vedi, è come se tu percepissi. È qualcosa che va nutrito. Ci vuole una certa ricettività e qualcuno che ti aiuta. Il che è un problema effettivo, anche di tempo: uno studioso ha bisogno di passare molte ore

leggendo, studiando. Anche qui è necessario un apprendistato: alla lettura reale, critica, attenta, per capire quando un autore sta facendo il giocoliere con le parole e quando sta realmente dicendo qualcosa. Spesso un saggio è importante perché contiene una pagina importante: in quella pagina l'autore è riuscito a dire qualcosa di reale e concreto, qualcosa che fa avanzare la tua comprensione, o che ti pone una domanda che non puoi eludere facilmente. Ma le pagine importanti sono rare, non solo quelle scritte dagli storici: rari sono anche gli spettacoli in cui c'è una pagina importante, o i romanzi.

© Mario Biagini 2000

¹ Il seminario è stato organizzato dalla cattedra di Metodologia e Critica dello Spettacolo III, prof. Roberto Ciancarelli.

² Thomas Richards, *Il punto limite della performance*, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, pubblicato da: Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, giugno 2000, p. 8 (n.d.c.).

³ *Ibidem* (n.d.c.).

⁴ Jerzy Grotowski, Prefazione a Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993, p. 10 e Jerzy Grotowski, "Testo senza titolo", in *"Teatro e Storia"*, Annali 5-6, XIII-XIV, 1998-1999, p. 443 (n.d.c.).

⁵ Nel 1986, su invito di Roberto Bacci e Carla Pollastrelli, "Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale" (ora: "Fondazione Pontedera Teatro") (n.d.c.).

⁶ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in appendice a Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 128 (n.d.c.).

⁷ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 106 (n.d.c.).

⁸ Franco Ruffini, *La Stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, in *"Teatro e Storia"*, Annali 5-6, XIII-XIV, 1998-1999 (n.d.c.).

⁹ *Ivi*, p. 470 (n.d.c.).

¹⁰ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 106 (n.d.c.).

¹¹ *Ivi*, pp. 39-40 e p. 85 (n.d.c.).

¹² *Ivi*, pp. 104-109 (n.d.c.).

¹³ Si veda, per esempio: *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di Eugenio Barba e Nicola Savarese, Lecce, Argo, 1996, pp. 52-72 (n.d.c.).

¹⁴ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 33 (n.d.c.).

¹⁵ Vedi Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, Leçon Inaugurale, Théâtre des Bouffes du Nord, (cassetta audio della Lezione inaugurale della cattedra di Antropologia teatrale del Collège de France, 24 Marzo 1997), Collection Collège de France. Le livre qui parle; e Jerzy Grotowski, *La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel*, Collection Collège de France, Le livre qui parle (6 cassette audio contenenti il primo ciclo di lezioni di Antropologia Teatrale al Collège de France: sessioni del 2, 16 e 23 Giugno 1997 al Théâtre de l'Odéon). Le cassette del secondo ciclo, al Théâtre du Conservatoire, e del terzo, al Théâtre du Rond-Point, sono in preparazione. Le cassette sono ottenibili presso il Collège de France (www.college-de-france.fr) oppure presso Le livre qui parle (lelivrequiparle@wanadoo.fr) (n.d.c.).

La foto a p. 21 di Giordano Acquaviva (Mario Biagini, 1999) è stata gentilmente concessa dal Workcenter; le foto di pp. 22, 24 e 30 di Alain Volut. (Biagini e Richards in alcuni momenti di Action) sono tratte da Richard Schechner, Lisa Wolford (a cura di), *The Grotowski sourcebook*, Londra, Routledge 1998, foto 41.3, 41.4 e 41.5; la foto a p. 28 di Maurizio Buscarino (Thomas Richards, 1993) è stata gentilmente concessa dal Workcenter.

Per informazioni o approfondimenti:

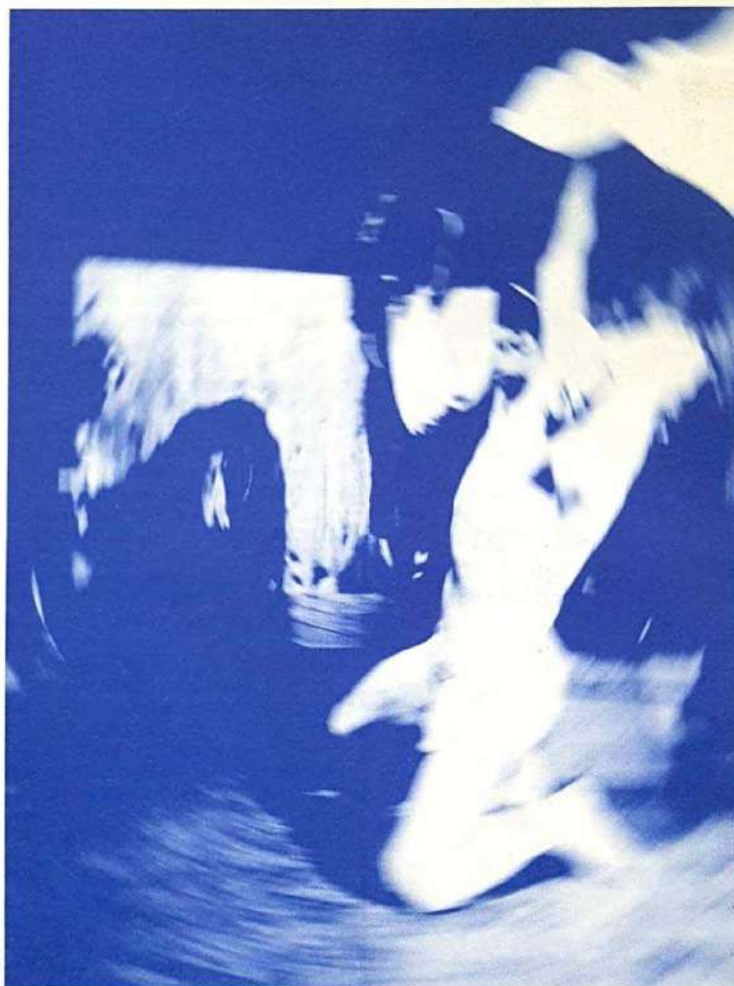
vanepol@infinito.it

Questa rivista è stata realizzata grazie ai fondi
del Dipartimento di Studi Romanzi
dell'Università 'La Sapienza' di Roma

NON IN VENDITA

Progetto grafico e impaginazione: *Francesco (Gianfranco) Di Giovanni*

Finito di stampare nel mese di dicembre 2000
dalla Tipografia Grillo e Famà - Spadafora (ME)



I Giganti della Montagna

Jerzy Grotowski

Anno I, n. 0 - Febbraio 2001

Revista di cultura teatrale Anno I n. 0. I Giganti della Montagna. Fevereiro de 2001.



Carla Pollastreli. Ano e crédito não informado.



Roberto Bacci. Ano e crédito não localizados.



Luca Dini. Ano não informado. Crédito Filippo Milani.